

Nie tylko klaun i tygrys

Szkice o sztuce cyrkowej



Nie tylko klaun i tygrys
Szkice o sztuce cyrkowej



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Nie tylko klaun i tygrys
Szkice o sztuce cyrkowej

pod redakcją
Małgorzaty Leyko
i Zofii Sنےlewskiej-Stępień

Seria wydawnicza
Otwarte! Łódzkie Studia Interkulturowe



Małgorzata Leyko – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Dramatu i Teatru
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Zofia Snelawska-Stempień – Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

RECENZENT

Dorota Fox

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Dorota Stępień

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Na okładce wykorzystano elementy z ilustracji przedstawiającej Eduarda Klischnigga w *Małpie i narzeczonym* z 1837 roku (Österreichisches Theatermuseum w Wiedniu)

© Copyright by Authors, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07182.15.0.K

Ark. wyd. 8,5; ark. druk. 12,0

ISBN 978-83-8142-227-7

e-ISBN 978-83-8142-228-4

<https://doi.org/10.18778/8142-227-7>

SPIS TREŚCI

| | |
|---|------------|
| Wstęp | 7 |
| Nie tylko klaun i tygrys – cyrk wczoraj i dziś | 19 |
| Rafał Mielczarek, Robienie cyrku. Krótka historia zmiany – od rytualnego eksperymentu do eksperymentalnej sztuki | 21 |
| Zofia Snelawska-Stempień, Taniec i ruch jako środek ekspresji Nowego Cyrku. Analiza spektaklu <i>Dralion Cirque du Soleil</i> ... | 43 |
| Kalina Kukielko-Rogozińska, „Nie” dla zwierząt w cyrku | 69 |
| Teatr w cyrku – cyrk w teatrze | 83 |
| Jan Ciechowicz, Teatr z cyrku (na przykładzie <i>Żoko, małpy brazylijskiej</i> , 1825) | 85 |
| Monika Wąsik, Żywa natura z postronkiem. Szkic o małpach w wiedeńskich cyrkach w XIX wieku | 97 |
| Małgorzata Leyko, Dwudziestowieczna awangarda teatralna a cyrk .. | 113 |
| Maria Janus, „Cyrk jak ta lala”. O lalkach w cyrku i o cyrku z lalkami .. | 125 |
| Cyrk we współczesnej kulturze – motywy, wpływy, ilustracje .. | 139 |
| Estera Głuszko-Boczoń, Zdradliwe oblicze klauna – na przykładzie <i>Mario i czarodziej</i> Thomasa Manna i <i>Zwierzeń kłowna</i> Heinricha Bölla | 141 |
| Katarzyna Skręt, Bliscy czy odlegli? – współczesna recepcja, konstrukcja i dekonstrukcja idei <i>freak show</i> | 153 |

| | |
|---|-----|
| Grzegorz Zyzik, Cyrkowy hołd dla X muzy. Cirque du Soleil i spektakl <i>Iris</i> | 165 |
| Maria Ostrowska, Cyrk a współczesne pokazy mody. Inspiracje, transpozycje i specyfika widowiska | 173 |
| O Autorach | 187 |

WSTĘP

Cyrk – klaun, tygrys, małpy i błyszczące stroje... Okrągła arena, kolorowy namiot, wystrojony konferansjer... Głośna orkiestra, podniebni akrobaci i kolorowe gadzety dla dzieci... Dla dzieci właśnie powstaje widowisko cyrkowe, one śmieją się z prostych żartów klauna i piszczą z przerażenia na widok dzikich kotów, a im bardziej kolorowo i bajkowo, tym jest im weselej, to dla nich rodzice i dziadkowie, raz na jakiś czas, kupują bilet do cyrku.

Czy jednak tylko tym jest cyrk? Czy powtarzając tę kliszę, nie zapominamy o czymś, co mogło/może być ważne dla naszej kultury? Jeśli bowiem przyjrzeć się lepiej tej sztuce/rozrywce/zabawie, okazać się może, że zajmuje ona ważne miejsce w historii widowisk. Jej losy spletają się ściśle z dziejami teatru, muzyki, tańca, kina, teatru lalkowego. Popisy artystów cyrkowych mają zaś swe korzenie w tradycji i kulturze wielu narodów.

W starożytnym Rzymie słowo „cyrk” oznaczało nie tyle rodzaj widowiska, ile miejsce jego prezentacji. Nazwa *circus* pochodzi od słowa oznaczającego koło, choć przestrzenie nim określane miały kształt elipsy. Amfiteatralny układ odnosi nas do „tradycyjnej”, we współczesnym ujęciu, areny cyrkowej. Jednak ówczesny cyrk niewiele miał wspólnego z tym, co dziś rozumiemy pod tym pojęciem. Była to bowiem przestrzeń przystosowana przede wszystkim do prezentacji wyścigów rydwanów. Najbardziej znaną tego typu budowlą był *Circus Maximus*, w którym odbywały się również inne widowiska [*OET* 2003: 274]. Tłumy oglądały tam między innymi pokazy dzikich bestii sprowadzanych z najdalszych zakątków imperium.

Ciekawą tezę stawiają w *Świecie cyrku* jego autorzy – Rupert Croft-Cooke i Peter Cotes. Zauważają zaskakującą zbieżność pomiędzy cyrkiem, który znany był w czasach starożytnych, a początkami współczesnej nam sztuki cyrkowej. Pomiędzy IV w. n.e., kiedy nastąpił zmierzch cyrku w Rzymie, a końcem XVIII w., gdy powstał amfiteatr Philipa Astleya, cyrk jako zorganizowana forma widowiskowa zaniknął

całkowicie. Te dwa widowiska – rzymskie i angielskie – łączy, według autorów *Świata cyrku*, wspólna definicja, według której cyrk to „zorganizowana składanka numerów prezentowanych widowni usytuowanej wokół areny” [Croft-Cooke, Cotes 1986: 5].

Zupełnie innego znaczenia nabral bowiem termin „sztuki cyrkowe” pomiędzy tymi dwiema cezurami. W okresie średniowiecza występowały one raczej jako pojedyncze specjalności, bez spójnej oprawy, bez wyznaczonego budynku czy choćby namiotu. Na miejskich rynkach i ulicach pojawiali się akrobaci, treserzy dzikich zwierząt czy zonglerzy. Rzadko tworzyli jednak zorganizowane grupy, nie prezentowali spójnych widowisk. Areną stawała się dowolna przestrzeń, wokół której znaleźli się widzowie, zaś cały program stanowiły najczęściej popis pojedynczego artysty. Jak piszą Croft-Cooke i Cotes, „wędrowny średniowieczny artysta sprawia wrażenie osobnika samotnego, którego można było spotkać podróżującego gościńcem, z tobołkiem, z jucnym koniem albo z tresowanym zwierzęciem zarabiającym na życie swego pana” [Croft-Cooke, Cotes 1986: 26]. Być może w okresie średniowiecza i odrodzenia warto mówić nie o cyrku – gdyż widowisko takie jako całość nie istniało – lecz o sztukach cyrkowych, które przetrwały mimo braku spoiwa, jakim byłaby arena czy zinstytucjonalizowana forma. Choć można się zgodzić z koncepcją autorów *Świata cyrku*, że cyrk zniknął na czternaście stuleci, to nie da się jednak obronić tezy, według której miałyby przestać istnieć sztuka cyrkowa.

Sztuki oparte na dążeniu człowieka do mistrzowskiego opanowania i prezentacji możliwości ludzkiego ciała istnieją w naszej kulturze od czasów starożytnych. Zmieniały nazwę, formę, miejsce i sposób realizacji, jednak przetrwały do dziś. O sztuce opartej na mistrzostwie ciała ludzkiego, w szerokim kontekście sztuk widowiskowych, pisał w swojej rozprawie *Dramaturgia, czyli Nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej* Wojciech Bogusławski [*Polskie piśmiennictwo teatralne...* 2007: 23–43]. Według autora, człowiek jako istota złożona z ciała i duszy, potrzebuje odpowiednio dwóch rodzajów widowisk. Zależnie od tego, do jakiego aspektu rozwoju dane społeczeństwo przywiązywało większą wagę, wykształciło ono w większym stopniu sztuki odwołujące się do potrzeb ciała lub duszy. Sztuki widowiskowe Bogusławski podzielił więc na mimetyczne, naśladujące stany ludzkiej duszy, oraz

oparte na pokazie siły, zręczności, a także dziwactw i ciekawostek. Czy nie mogłaby to być prosta i adekwatna definicja sztuk cyrkowych? Te drugie, zdaniem Bogusławskiego, mogą być realne lub naśladować rzeczywistość. Spektakle, „w których działa dusza”, nie są nigdy realne, zawsze polegają na udawaniu:

Ale taka jest różnica między rodzajem tych dwóch widowisk, że te, które należą do ciała, mogą być albo prawdziwe – to jest, że się w nich dzieć mogą rzeczy istotne i niezmyślane, jakimi były utarczki szermierzów, w których walczyli o życie – albo też mogą być tylko udaniem lub naśladowaniem prawdy, jak to się działo w okrętowych popisach na morzu, przez które Rzymianie wystawiali sławne zwycięstwa ich wodzów. A tak widowiska ciała mogą być istotne albo zmyślane. Co do widowisk, w których dusza jedynie działa, nie może się znajdować w nich [nic więcej] tylko samo udanie [*Polskie piśmiennictwo teatralne...* 2007: 24].

Z powyższego opisu autor wysnuwa dwa wnioski:

1. Widowiska oparte na mocy i zręczności ciała nie wymagają sztuki, gdyż oparte są na prawdzie. W przeciwieństwie do nich te oparte na duszy całe są kłamstwem – wymagają więc niezwykłych umiejętności i „nieskończonej sztuki”.

2. Widowiska ciała wywierają na ludziach silniejsze wrażenia, przyczyniając się do tego, że ich serca stają się mniej czułe. Drugi rodzaj spektaklu wzrusza i pobudza litość w człowieku.

Sztuka cyrkowa niewątpliwie byłaby zaliczona przez Wojciecha Bogusławskiego do grupy sztuk opartych na mocy i zręczności ciała. Wyróżnia on „widowiska duszy” jako te, które częściej przypadają do gustu ludziom oświeconym. Wskazuje jednak na wspólny cel i wartość obu rodzajów pokazów: „poruszyć serce, wznieść duszę, przynieść zabawę i sprawić niejaki upodobanie w niespokojności, bojaźni albo politowaniu, które odczuwają słuchacze czy widzowie, patrząc na rozliczne przypadki życia ludzkiego, nie będąc uczestnikami onych” [*Polskie piśmiennictwo teatralne...* 2007: 25].

Ze względu na brak polskich publikacji poświęconych bezpośrednio teorii widowisk cyrkowych, sięgnijmy po definicje europejskich badaczy. Jeden z największych włoskich kronikarzy cyrku, Massimo Alberini, zaproponował następującą formułę: cyrk to „zbiór wirtuozerii

ciała, klaunady i pokazów zwierząt, odbywających się na okrągłej scenie” [za: Serena 2008: XIII–XIV]. Podobnie jak Alberini, zdefiniowali cyrk twórcy *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*:

Popularny gatunek widowisk, w którym posiadający **szczególne umiejętności performerzy prezentują** wyjątkową **sprawność fizyczną, precyzję i poświęcenie**. W tradycyjnej formie określenie „cyrk” odnosi się do wędrujących pokazów, zwykle zawierających różnorodne występy, mających miejsce na lub nad okrągłą sceną (lub kilkoma scenami), nazywaną „areną”, otoczoną widownią. W szerszym sensie termin używany jest do określenia „cyrkowego” stylu, wyrażającego się w ukazywaniu niezwykłych możliwości ciała ludzkiego. Współczesne zachodnie rozumienie słowa „cyrk” ukształtowało się pod koniec osiemnastego wieku w Londynie jako zespołowy program składający się z występów performatywnych, nastawiony na zapewnienie rozrywki, wzbudzenie sensacji i stworzenie spektaklu [*OET* 2003: 274].

W tej definicji, podobnie jak w tekście Bogusławskiego, także zwrócono uwagę na triumf ludzkich możliwości, walkę z własnym ciałem i naturą, na realność pokazu, która może poruszyć widza bardziej niż występ aktora odgrywającego fikcyjną postać. Cyrk, w założeniu, ma trafić do różnych widzów, przekraczając granice ich przynależności do klasy społecznej czy statusu ekonomicznego. Niewerbalny przekaz cyrkowców jest bardziej uniwersalny, pozwala im podróżować i trafić do różnych grup odbiorców, niezależnie od języka, kultury czy wieku.

Widowisko cyrkowe nie ogranicza się jednak nigdy do ciągu „sztuczek” gimnastycznych czy pokazów z udziałem zwierząt. Zawsze (niezależnie od jego oceny) posiada ono wymiar artystyczny i estetyczny – pewną szczególną, cyrkową atmosferę, blichtr, oprawę wizualną i dźwiękową. Bogdan Danowicz, w jedynym polskim opracowaniu dotyczącym historii cyrku światowego, ujął to w następujący sposób:

Z samej atmosfery cyrku emanuje wiele dziecięcej naiwności i takiego zachwyty nad nie dającą się podrobić prawdą, autentyzmem przeżyć, który apeluje nie tylko do naszych uczuć, ale również do naszego umysłu i wyobraźni. Tak oto kształtuje się znacznie szersza formuła cyrku, w którym poza manifestacją aktywności fizycznej oraz formalnej

doskonałości sztuki nieraz prymitywnej, jak również swoistą ekspresją komizmu cyrkowego – jest jeszcze pole do manifestowania pewnych arcyłudzkich wartości profesji cyrkowca, jej niepodważalnej uczciwości, objawiającej się bezinteresownym ryzykiem, a nawet osobliwą fantazją. Charakter prawdziwego człowieka cyrku zawiera również pewien ładunek rygoryzmu, który owocuje dążeniem do maksymalnej perfekcji zawodowej [Danowicz 1984: 12].

Autor zwraca uwagę nie tylko na atmosferę stworzoną przez efekty artystyczne, lecz także na specyfikę zawodu cyrkowca, który może budzić podziw jako artysta i jako człowiek – bawi, ale też zadziwia, wzbudza strach i zachwyt jednocześnie.

Powyższe rozważania dotyczą cyrku w ogólności, zmieniającego się przez wieki, odmiennego w różnych krajach i epokach. Precyzując terminologię, warto zwrócić uwagę również na tzw. Nowy Cyrk – ciekawe zjawisko dwudziestowieczne, które wpłynęło na postrzeganie sztuki cyrkowej na świecie. Widowiska Nowego Cyrku, choć będące kontynuacją dotychczasowych tradycji, zmieniają jednak myślenie o tej sztuce, jej idei i niezbędnych elementach. W *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance* czytamy:

Cyrk dokonał kolejnego zwrotu w swojej ewolucji w końcu XX wieku. Wiele cyrków zrezygnowało z działań ze zwierzętami, jako że zmieniło się kulturowe podejście do tresury, trzymania w klatkach i występów niegdyś popularnych bestii, a grupy broniące praw zwierząt protestują w sposób coraz bardziej agresywny. Powstanie szkoły cyrkowej oznaczało zaś koniec tradycyjnego modelu trenowania umiejętności cyrkowych, opartego na zasadzie: mistrz – uczeń. [...] Nowy Cyrk określany jest jako powrót gatunku do jego pierwotnych założeń – prezentowania raczej ludzkich umiejętności i mistrzostwa niż spektaklu opartego na widowiskowości i zachwycie niebezpieczeństwem, jaki rozwinął się w XIX wieku [OET 2003: 274].

Widowiska cyrkowe nabrały więc w drugiej połowie XX w. innego niż dotychczas charakteru. Zachowując jednak wiele znanych z wcześniejszych wieków elementów, takich jak akrobatyka, klaunada, dążenie do mistrzostwa w rozwoju sprawności ludzkiego ciała, utrzymały

związek ze znaczeniem sztuki cyrkowej, jakie przyjmowane było wcześniej. Różnice między cyrkiem tradycyjnym a Nowym Cyrkiem są jednak na tyle znaczące, że można uznać powstanie tego ostatniego nie tylko za ewolucję, jak piszą autorzy hasła w *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, lecz wręcz za prawdziwą cyrkową rewolucję. Różnica nie polega bowiem jedynie na braku tresowanych zwierząt w programie (choć z pewnością jest to zmiana bardzo widoczna i często uznawana za kluczową). Warto podkreślić, że wycofanie się cyrku z prezentowania zwierząt jest znamienne i wynika co najmniej z dwóch przyczyn:

1. Ruchy walczące o prawa zwierząt – przeciwstawiające się przetrzymywaniu ich w niehumanitarnych warunkach, tresowaniu i wykorzystywaniu w czasie pokazów – w drugiej połowie XX i w XXI w. zyskują coraz większe poparcie społeczne. Cyrkowcy, atakowani przez ekologów i media, mają dwie możliwości: bronić swojej niewinności, udowadniając, że ich zwierzęta są dobrze traktowane lub zrezygnować w ogóle z tego elementu pokazów. Grupy reprezentujące nurt Nowego Cyrku zwykle wybierają to drugie rozwiązanie.

2. Współczesny cyrk, odchodząc od tresury zwierząt, zwraca się ku prezentacji siły i niezwykłości ludzkiego ciała oraz jego możliwości. Warto przypomnieć, że jeszcze przed stu laty główną atrakcją w cyrkach były tzw. osobliwości: wyjątkowo otyłe osoby, kaleki, karły. Dziś takie pokazy byłyby napiętnowane.

Nowy Cyrk nie potrzebuje już dzikich bestii, by przyciągnąć widzów. Tworzy bogaty, wielotorzywowy spektakl, wykorzystujący elementy teatru (takie jak kostiumy, fragmenty fabuły, temat, wokół którego tworzone jest przedstawienie, scenografia), tańca, muzyki, sztuk wizualnych. Tak więc każde widowisko jest zupełnie nowe – ma swój temat, swoją atmosferę oraz „numery”. Posiada również odrębny tytuł – jak spektakle dramatyczne, muzyczne czy baletowe. Nowy Cyrk proponuje publiczności widowisko zbudowane na bazie pokazu cyrkowego, zawierające wszakże elementy teatru, rewii, tańca, oryginalną muzykę i oprawę plastyczną. W przeciwieństwie do tradycyjnego cyrku, jego widowiska często zawierają elementy fabuły.

Zmiany w funkcjonowaniu i postrzeganiu sztuki cyrkowej rozpoczęły się w latach 70. XX w., równocześnie ze zmianami we współcze-

snym teatrze. Nowy ruch został nazwany przez teoretyków francuskich *nouveau cirque*. Obecnie określenie Nowy Cyrk upowszechnia się już w wielu językach narodowych. Do najbardziej znanych grup, reprezentujących nowe prądy w sztuce cyrku, należą m.in. kanadyjski Cirque du Soleil (chyba najlepiej rozpoznawalny na całym świecie), australijski Circus Oz oraz amerykański Pickle Family Circus (oba założone w latach 70. XX w.), a także powstałe ostatnio – zachodnioafrykański Circus Baobab i szwedzki Cirkus Cirkör.

Stosunkowo słabe zaawansowanie polskich badań nad cyrkiem powoduje, że rozpoczynając pracę nad tym tematem, należy ukażać sztukę cyrkową w szerszym kontekście, precyzując tym samym sposób jej badania i pisanie o niej. Uwagi Bogusławskiego, sytuujące „sztuki ciała” w opozycji do „sztuk duszy”, prezentują interesujący punkt widzenia, pozwalający odróżnić cyrk np. od sztuki dramatycznej. Ten dualizm dawałby możliwość dość jasnego rozróżnienia w badaniu, co należałoby zaklasyfikować jako sztukę cyrkową, a co się do tej kategorii nie zalicza. Wydaje się jednak, że koncepcja Bogusławskiego jest dość archaiczna i nie przystaje do świata dzisiejszych widowisk. W czasie, gdy twórcy teatralni odchodzą od literackich źródeł teatru, prowadząc swoje poszukiwania w tradycji mimów, zonglerów czy artystów *dell'arte*; gdy kino, telewizja i nowe media trudno oddzielić kategorycznie od sztuk wizualnych; gdy wreszcie cyrk zbliża się w swoich działaniach do innych sztuk widowiskowych, często opartych na fabule, wykorzystuje sztuki wizualne i muzykę, niełatwo przeprowadzić jasny podział na sztuki dotyczące sfer ciała i duszy, jak tego chciał Bogusławski.

Współczesna mozaika sztuk i twórców jest być może bliższa koncepcji, do której odniesienia pojawiły się w haśle dotyczącym cyrku w *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. Autorzy piszą o popularnym gatunku widowisk,

w którym posiadający szczególnie umiejętności **performerzy** prezentują wyjątkową sprawność fizyczną, precyzję i poświęcenie, o [zespolowym programie składającym się] z występów **performatywnych**, [nastawionym] na zapewnienie rozrywki, wzbudzenie sensacji i stworzenie spektaklu [*OET* 2003: 274].

Cyrk mógłby być więc po prostu badany i opisywany jako jedna ze sztuk performatywnych. Za Ervingiem Goffmanem możemy przyjąć, że

[...] występ (performance) można zdefiniować jako wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji, służącą wpływowaniu w jakiś sposób na któregokolwiek z innych jej uczestników. Biorąc poszczególnego uczestnika interakcji i jego występ za najważniejszy punkt odniesienia, możemy tych, którzy przyczyniają się do występów innych, nazywać widownią, publicznością, obserwatorami lub współuczestnikami. Ustalony wcześniej wzór działania ujawniający się w czasie występu, ale mogący mieć zastosowanie także przy innych okazjach, możemy nazwać rolą lub punktem programu [Goffman 1981: 52].

Richard Schechner rozwija tę myśl, pisząc, że

[...] performanse wyznaczają tożsamość, tworzą pętle czasowe, przekształcają i ozdabiają ciało, opowiadają historie. Performanse – w sztuce, rytuałach, życiu codziennym – są „zachowanymi zachowaniami, odtworzonymi zachowaniami, zachowaniami w dwójnasób”: działaniami przeciwnymi i spełnionymi, które wpierw opanowano i wypróbowano. Jest oczywiste, że z podobnymi ćwiczeniami i próbami wiąże się sztuka [Schechner 2006: 44].

Cyrk, spełniając powyższe kryteria, może więc być zaliczony do sztuk performatywnych. Według klasyfikacji Schechnera, moglibyśmy uznać go za „performans bez wzorca: działania na scenie, które nie polegają na granii żadnej roli” [Schechner 2006: 203].

W tym ujęciu, korzystając z różnych perspektyw przytoczonych powyżej, można zdefiniować cyrk jako performans, w czasie którego prezentowane są niezwykle umiejętności performerów, w szczególności: mistrzowskie opanowanie własnego ciała, panowanie nad siłami natury, odwaga i poświęcenie, a także rozbawienie publiczności. Punkt ciężkości w widowiskach cyrkowych położony jest na zadziwienie i zaskoczenie widza niezwykłością prezentowanego przedstawienia.

Jeśli zaś chodzi o cel i przeznaczenie sztuki cyrkowej, Serge ujął to następująco w swojej *Histoire du cirque*:

Cyrk jest synonimem odwagi i silnej woli. Myli się rzadko. Daje ludziom możliwość ucieczki od siebie samych. A cyrk jest samym życiem, tym z przedwczoraj, tym z wczoraj i tym z jutra, i dalszej jeszcze przyszłości. Pozwala lżej nam znieść nasze niedole, kłopoty, ukazując nieznaną drogę, które prowadzą zawsze ku pewnej przygodzie. Cyrk jest wiecznym podróżnikiem i prowadzi nas do słonecznego kraju, w którym można oddychać bez trudu, bratać się nie tylko z ludźmi, ale także z dzikimi zwierzętami, i śmiać się z całej duszy. Cyrk lśni wszystkimi światłami żyrandoli, jest w nim więc zawsze jasno i niczego nie da się ukryć na jego arenie [Serge 1947, za: Danowicz 1984: 14].

Rolą cyrku ma więc być przeniesienie widza do innego, piękniejszego świata, rozbawienie i rozluźnienie; w przeciwieństwie do innych sztuk widowiskowych, choćby teatru dramatycznego, cyrkowcy rzadko stawiają sobie zadania dydaktyczne, filozoficzne czy społeczne. Chcą raczej uczynić życie publiczności weselszym i bardziej znośnym – wolą wyśmiać niż dyskutować, rozbawić i zaskoczyć niż wprawić w zadumę. Prawdopodobnie dlatego sztuka cyrkowa często spotyka się z krytyką jako „niższa” i mało ambitna, a przez to niezaskładająca na uwagę. Cyrk w takiej formie, w jakiej znamy go dziś, kształtował się od XVIII w. Wydaje się więc sztuką całkiem młodą. Jeśli jednak rozważy się to, czym sztuka cyrkowa jest w rzeczywistości, co prezentują artyści cyrkowi i jakie oczekiwania wobec nich ma publiczność – odkryć można, że tradycja sztuk cyrkowych jest znacznie dłuższa i bogatsza.

Współczesny włoski badacz cyrku, Alessandro Serena, zauważa jednak w swojej pracy *Storia del circo* [Serena 2008], że wszelkie specjalności, które według powyższej definicji wchodziły w skład sztuki cyrkowej, w historii ludzkości i tworzonych przez nią widowisk często istniały w zupełnie innym kontekście. Jak pisze Danowicz: „nowożytny cyrk [...] jest znacznie młodszy niż jego pojedyncze dyscypliny” [Danowicz 1984: 9]. Dotyczy to zarówno akrobatów uczestniczących w religijnych rytuałach starożytnego Egiptu, jak i linoskoczków, którzy w czasach średniowiecza bawili tłum na ulicach miast. Warto więc zwrócić uwagę, że tradycja cyrku jest na tyle bogata i różnorodna, że można mówić również szerzej – o sztukach cyrkowych jako zbiorze pokazów, nie zawsze znajdujących swoje miejsce na cyrkowej arenie, często przenikających się wzajemnie oraz wchodzących w relacje

z teatrem, filmem i muzyką. Wzajemne wpływy są zauważalne szczególnie w niektórych formach teatralnych, chociażby w przedstawieniach typu *variétés* czy *commedia dell'arte* oraz pierwszych produkcjach filmowych.

Książka, którą oddajemy w ręce czytelników, prezentuje wyniki badań kulturoznawców i socjologów. Nie ogranicza się bynajmniej do opisanie historii sztuk cyrkowych, ale umiejscawia je w szerokim kontekście społecznym, antropologicznym i kulturowym. Praca została podzielona na trzy części.

Pierwsza część, zatytułowana *Nie tylko klaun i tygrys – cyrk wczoraj i dziś*, poświęcona została sztuce cyrkowej i jej historii. Rozpoczyna się od spojrzenia na cyrk z perspektywy antropologii i socjologii – odkrycia znaczenia i zmian w sposobie istnienia tej sztuki. Następnie autorzy skupili się na dwóch różnych aspektach współczesnej sztuki cyrkowej: z jednej strony na pewnej transgresyjności – funkcjonowaniu na granicy cyrku, tańca i teatru; z drugiej – na jej społecznym wymiarze i silnym głosie w dyskusji o prawach zwierząt.

W drugiej części, *Teatr w cyrku – cyrk w teatrze*, teatrologi prezentują wzajemne powiązania cyrku i teatru. Historia tych dwóch sztuk niejednokrotnie się przeplatała. Autorzy odnoszą się zarówno do przykładów dziewiętnastowiecznych, jak i współczesnych. Cyrk fascynował twórców teatralnych, a teatr stawał się inspiracją i punktem odniesienia dla cyrku. Czasem na scenie pojawiała się prawdziwa małpa, a czasem to cyrkowe zwierzę stawało się główną postacią dramatu. Obie sztuki wzajemnie inspirowały się swoją architekturą, tematyką, poetyką...

W ostatniej części, zatytułowanej *Cyrk we współczesnej kulturze – motywy, wpływy, ilustracje*, autorzy skupili się na współczesnych kontekstach, w które wpisuje się cyrk. Spektrum zjawisk inspirujących się cyrkiem jest szerokie – od literatury przez film, teatr i telewizję aż po pokazy mody. Czasem jest to zwykła fascynacja estetyką, czasem postawa krytyczna, a czasem zachwyty i naśladownictwo.

Okazuje się, że cyrk – ta poślednia rozrywka dla dzieci i „pospółstwa” – jest głęboko zakorzeniony w naszej historii i kulturze. Do dziś fascynuje i stanowi inspirację. Sam podlega przeobrażeniom – jego naj-

bardziej współczesne formy w niczym nie przypominają już jarmarcznej budy. Oczywiście, przedstawiony zbiór tekstów nie jest w żadnym stopniu wyczerpujący ani kompletny w zakresie poruszanej tematyki. Wydaje się jednak, że w kontekście ubogiej literatury polskojęzycznej poświęconej sztukom cyrkowym może stać się zarzewiem dyskusji na ten temat. Mam nadzieję, że będzie pierwszym krokiem do uznania sztuki cyrkowej za wartą uwagi badaczy sztuk performatywnych.

Zofia Snelawska-Stempień

Bibliografia

- Croft-Cooke Rupert, Cotes Peter, 1986, *Świat cyrku*, tłum. Zygmunt Dzięciołowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Danowicz Bogdan, 1984, *Był cyrk olimpijski*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa.
- Goffman Erving, 1981, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Hanna Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- [OET] *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, 2003, red. Dennis Kennedy, Oxford University Press, Oxford.
- Polskie piśmiennictwo teatralne XIX wieku*, t. 1: *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, 2007, opr. Dariusz Kosiński, Agnieszka Marszałek, Agnieszka Wanicka, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków.
- Schechner Richard, 2006, *Performatyka. Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Ośrodek im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Serena Alessandro, 2008, *Storia del circo*, Bruno Mondadori, Mediolan.

Nie tylko klaun i tygrys – cyrk wczoraj i dziś

Rafał Mielczarek
Uniwersytet Łódzki

ROBIENIE CYRKU KRÓTKA HISTORIA ZMIANY – OD RYTUALNEGO EKSPERYMENTU DO EKSPERYMENTALNEJ SZTUKI

Redaktorki niniejszego tomu w zaproszeniu wystosowanym do autorów zainteresowanych tematyką planowanej książki zwróciły uwagę, że ani cyrk, ani sztuki cyrkowe nie cieszą się w Polsce popularnością wśród socjologów i badaczy kultury. Faktycznie, już pobieżna kwerenda internetowa, dotycząca informacji i tekstów naukowych o cyrku, wskazuje, że pozostaje on fenomenem zapoznanym i słabo opisanym¹. Nie znaczy to jednak, że jest zjawiskiem nieznanym. Wręcz przeciwnie, można śmiało założyć – parafrazując znane powiedzenie – że cyrk, jaki jest, każdy wie.

Mamy więc do czynienia z sytuacją paradoksalną, w której mimo obfitości doświadczeń płynących z obcowania z cyrkiem, refleksja teoretyczna i podejmowanie badań nad tym zjawiskiem są stosunkowo rzadkie. Sytuacja jest paradoksalna tylko na pozór, gdyż w życiu codziennym dominują zjawiska i procesy niedostrzegane z powodu swojej przejrzystości i oczywistości. Jako zrozumiałe, rzadko stają się

¹ W bibliografiach opracowań poświęconych problematyce cyrku najczęściej pojawiają się następujące publikacje: Croft-Cooke, Cotes 1986; Danowicz 1984; Filler 1963. Wszystkie one dotyczą historii cyrku, ale dzięki publicystycznym talentom autorów, opisy cyrku wykraczają poza chronologiczne uporządkowanie faktów i wydarzeń. Autorzy tych książek oferują także uwagi i interpretacje, które mogą być punktem wyjścia dla pogłębionej refleksji w ramach takich dyscyplin, jak antropologia czy socjologia, a nawet politologia.

przedmiotem krytycznego namysłu. Ten zaś podejmowany jest dopiero wówczas, gdy płynność codziennej rutyny zostaje przerwana przez kryzys dotyczący zbiorowości i odbierający rzeczom ich „naturalną” zrozumiałość. I tu sprawdza się zasada, że kryzys jest źródłem wiedzy.

Zmiany, jakim podlegał cyrk na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci, nie noszą jednak znamion rewolucji. Można tu raczej mówić o naturalnej ewolucji dokonującej się w ramach globalnych przemian cywilizacyjnych. W trakcie tego procesu cyrk zyskał status instytucji artystycznej, zaś artyści cyrkowi – uznanie, jakim do niedawna cieszyli się jedynie aktorzy teatralni. Przy czym takie nastawienie – co odnotował anonimowy autor artykułu w „Newsweeku” – charakteryzuje dziś raczej społeczeństwa Zachodu, gdyż w Polsce cyrk wciąż otacza odium prostackiej rozrywki jarmarcznej². Jednocześnie zarówno na Zachodzie, gdzie jego status wzrósł do rangi instytucji artystycznej, jak i w Polsce, gdzie stał się na powrót przedsięwzięciem tułaczym, zmianom tym towarzyszyła ponowna marginalizacja, będąca tym razem efektem postępującego uniszowienia wielu form rozrywki, rozpowszechnionych w kulturze popularnej XX w. Dzisiejsze tradycyjne namioty cyrkowe, podobnie jak lunaparki, często świecą pustkami³. Brak zainteresowania badaczy może być więc pochodną braku zainteresowania publiczności. Refleksja poświęcona cyrkowi jest dziś bardziej udziałem aktywistów walczących o prawa zwierząt i krytyków teatralnych niż antropologów, socjologów czy kulturoznawców. Jedynie bowiem udział zwierząt w widowiskach cyrkowych budzi żywe kontrowersje [Snelewska-Stempień 2013]. Być może wynika to z faktu, że

² <http://kultura.newsweek.pl/cyрк-zszedl-z-drzewa,23224,1,1.html> [dostęp: 30.08.2015].

³ Zaznaczmy jednak, że stwierdzenie to jest raczej opinią wyrażoną w oparciu o nieusystematyzowane obserwacje codzienne, nie zaś zweryfikowanym wnioskiem badawczym. Należy dodać, że na opinię tę wpływ ma doświadczenie piszącego z okresu przed 1989 rokiem, kiedy kina, cyrki i lunaparki były pełne ludzi. Kwestią wartą zastanowienia pozostaje, czy było to skutkiem opisanego przez Ortegę y Gassetę umasowienia kultury, czy też „świętecznej” reakcji na codzienny wymuszony „post” ludzi żyjących w gospodarce niedoborów, a może po trosze jednego i drugiego.

los współczesnego widowiska cyrkowego w formule, która funkcjonowała przez ostatnie dwa stulecia, stał się w zsekularyzowanym świecie Zachodu jednym z przykładów obumierania form instytucjonalnych. Widowisko cyrkowe jest „pustym rytuałem”. Powszechnie rozpoznawalny cyrkowy *entourage*: charakterystyczny namiot, wozy ciągnięte przez konie, arena promieniująca feerią barw i świateł, ludzie i zwierzęta prezentujący niewiarygodne sztuki – zamieniły się w ekspozycje w muzeum cywilizacyjnej tradycji. W tej oswojonej postaci fenomen przestał być oprawą dla treści o fundamentalnym znaczeniu społecznym. Mimo to cyrk pozostaje zjawiskiem interesującym, ponieważ nie poddał się całkowicie marginalizującej dynamice przemian cywilizacyjnych. Choć jego materialna obecność w życiu społecznym utraciła wiele dawnego ambiwalentnego splendoru, to obecność symboliczna zachowała swoją żywotność i kulturową rangę.

Wyraźne ślady tej znaczącej obecności znajdują się w języku potocznym (pod tym względem odnosimy się jedynie do zasobów języka polskiego). Symbolika związków frazeologicznych, takich jak „robić cyrk”, „robić widowisko”, „kuglarskie sztuczki”, „jarmarczna atmosfera”, jest funkcjonalna w obszarach odległych od areny cyrkowej. Choć można na kwestię spojrzeć z drugiej strony i powiedzieć, że to pojęcie „areny” poszerzyło swoje pole znaczeniowe tak dalece, że znalazły się w nim również rozmaite pozacyrkowe dziedziny życia społecznego. Bodaj czy nie najbardziej znaną z tych dziedzin jest polityka, w odniesieniu do której określenia takie, jak „cyrk na Wiejskiej”, „menażeria sejmowa”, obrazują dość powszechną pogardę opinii publicznej dla owej dziedziny oraz moc symboliki, która tworzy ładunek wypowiedzianych epitetów. *Nota bene* symbolika cyrkowa – i nie dotyczy to wyłącznie polityki – ma w większości zabarwienie wyraźnie pejoratywne albo przynajmniej ambiwalentne⁴.

⁴ Ciekawym przykładem wykorzystania głębszych znaczeń symboliki cyrkowej jest gra słowna zawarta w notatce zamieszczonej na portalu wPolityce.pl, informującej o decyzji prezydenta Słupska Roberta Biedronia o niewypuszczeniu do miasta cyrku. Anonimowy autor napisał w tonie krytycznym: „Biedroń robi cyrk w Słupsku”. Tę grę słowną podejmuje jeden z internautów, pisząc z kolei w swoim komentarzu do notatki „Prawidłowo – nie

Wyjaśnienie tej ambiwalencji wraz z odnalezieniem jej źródeł może przybliżyć zrozumienie kulturowego i społecznego znaczenia cyrku. Jednocześnie należy pamiętać, iż rozpatrywane zjawisko nigdy nie było i nadal nie jest elementem statycznym, lecz czymś zmiennym zarówno w swej własnej formie, jak i strukturze relacji z otoczeniem kulturowo-społecznym. Zresztą ten podział znika w praktyce, w której poszczególne elementy życia społecznego są silnie zintegrowane, a zmiana jednego ma zawsze większy lub mniejszy wpływ na pozostałe i na systemową całość. Dlatego dalsza refleksja będzie skoncentrowana na znaczeniu omawianego fenomenu w jego dynamicznym i wielowymiarowym kontekście kulturowo-społecznym i historycznym. Stąd też logiczne wydaje się przyjęcie za ramę analizy semiotycznej koncepcji kultury wraz z postulatem stosowania „podejścia rozumiejącego”. Clifford Geertz napisał literacką frazę, powołując się na Maxa Webera, że kultura jest siecią znaczeń utkaną przez człowieka, w której jest on zawieszony [Geertz 2005: 19]. W tym zawieszeniu znajduje się także sam badacz kultury. Zasadne jest więc wyzbycie się iluzji działania *sine ira et studio*. Akt naukowej interpretacji wyprowadzany ze specyficznego splotu znaczeń w jednej sieci, chwyta interpretację utkaną w innej sieci. By zrozumieć przejawy konkretnej kultury, trzeba je oglądać „w pełnym świetle ich normalności, bez redukcji ich osobliwości” [Geertz 2005: 19]. Spojrzenie z tej perspektywy na badane zjawisko oznacza próbę zrozumienia rzeczywistości w jej specyfice [Weber 1985: 64]. Podejście to ma bezsprzecznie pewne ograniczenia. Rezygnacja z redukcji osobliwości jest równoznaczna z ograniczeniem możliwości uogólniania wniosków. Geertz sygnalizował, że interpretacja jako fikcja (czyli wytwór) prowadzi do zamazywania granicy między treścią a sposobem jej przedstawiania [Geertz 2005: 31]. Wreszcie ocenę jakości proponowanych interpretacji może cechować zbyt duża arbitralność. Niemniej oparcie się na istniejących interpretacjach pozwa-

wpuszcza się cyrku do cyrku, jakim stał się Słupsk”, <http://wpolityce.pl/spoleczenstwo/256494-biedron-robi-cyrk-w-slupsku-w-kwietniu-w-miescie-byly-pokazy-cyrkowe-ze-zwierzetami-w-czerwcu-prezydent-troszczy-sie-o-ich-prawa> [dostęp: 30.08.2015].

la w przypadku próby zrozumienia cyrku sięgnąć do szerokiego wachlarza rozmaitych tekstów kulturowych (niekoniecznie naukowych), które poruszają ten temat. Geertzowskie porównanie *Pani Bovary* do raportu etnograficznego potwierdza, że fikcyjne konstrukcje literackie, podobnie jak filmowe bądź teatralne, potrafią oddać ową poszukiwaną specyfikę rzeczywistości nie gorzej od takiego raportu.

Cyrk jako instytucja gry z *sacrum*

W opinii Rogera Caillois przewodnia teza Johana Huizingi z *Homo ludens*, utożsamiająca to, co ludyczne, z tym, co święte⁵, jest zarówno najbardziej śmiała, jak i najbardziej krucha [Caillois 1995: 176]. Francuski uczony wskazywał, że już „pierwszy odruch” skłania do odrzucenia owej tezy z tej racji, że jest sprzeczna ze zdrowym rozsądkiem. I jest tak o tyle, o ile każda teza, redukująca analizowane fakty do tej „jednej elementarnej” części, zniekształca potoczny obraz rzeczywistości. Jednak ważniejsze są poznawcze konsekwencje przeprowadzonej redukcji, które są dostrzegalne również w wywodzie Huizingi. „Elementarność” poszukiwanej części oznacza, że – biorąc rzecz logicznie – powinna ona być nieusuwalnym składnikiem każdej innej zorganizowanej formy kulturowej. W przypadku badanej przez Huizingę ludyczności – ten fakt podnosi też Caillois – zabawa rodzi więc wszystkie pozostałe formy kulturowe, a w tej liczbie prawo, naukę, poezję, wojnę, filozofię, sztukę oraz interesującą nas tutaj szczególnie świętość. Zabawa, jako pierwotna i fundamentalna kategoria, ma moc wszechwyjaśniającą, sama zaś nie daje się wyjaśnić [Caillois 1995: 175]. Ta właściwość zmniejsza jednak walory eksplanacyjne podejścia w zastosowaniu do analizy poszczególnych zależności, np. między ludycznością a *sacrum*. Mimo wymienionych mankamentów, teza Huizingi warta jest dalszego rozpatrzenia, gdyż specyfika cyrku jako zjawiska kulturowego wyłania się w ramach kontekstu, który tworzy właśnie związek *ludi z sacrum*.

⁵ Dla ścisłości oraz zgodnie z logiką wywodu Huizingi jest odwrotnie – to, co święte, jest utożsamiane z tym, co ludyczne.

Monografie poświęcone cyrkowi niemal bez wyjątku odnotowują obecność tego związku już od pierwszych momentów istnienia omawianego fenomenu na scenie cywilizacyjnej. Malowidła z Knossos pokazują akrobatyczne skoki przez byka, będące wstępem do ceremonii religijnych [Danowicz 1984: 19]. Ptolemejski Egipt był okresem, kiedy połączono „wrodzone Egipcjanom zamiłowanie do paradnych widowisk z rytualnymi praktykami podczas religijnych procesji Greków” [Croft-Cooke, Cotes 1986: 6]. Jednak dopiero Rzym – w czym większość autorów jest także zgodna – stanowi punkt przełomowy w historii cyrku.

Mirosław Kocur – w pracy poświęconej teatrowi w antycznym Rzymie – zwraca uwagę, że teatralne igrzyska lub przedstawienia (*ludi scaenici*) nigdy nie istniały samodzielnie, lecz zostały włączone do programu innych, zwykle wcześniejszych uroczystości religijnych. Za najstarsze igrzyska uchodziły *ludi Romani*, których powstanie datuje się na koniec VI w. p.n.e. Widowiska cyrkowe wypełniały ich program przez dwa i pół stulecia. Kocur posiłkuje się komentarzami antycznych autorów, którzy „uważali za stosowne nadać sztuce rzymskiego teatru religijną genezę i egzegezę” [Kocur 2005⁶]. U schyłku republiki zgadzano się więc powszechnie, że rzymskie igrzyska urządzano „na cześć bogów” (*in honorem deorum*). Podkreślano ich religijny wymiar (Marek Terencjusz Warron czynił tak, pisząc o religijnym znaczeniu igrzysk pogrzebowych). Owidiusz pisał o religijnej trwodze ogarniającej uczestników wiejskich festiwali ku czci boga Libera (rzymskiego odpowiednika Dionizosa). Pisarze wczesnochrześcijańscy także podzielali ten pogląd. Pseudo-Cyprian był zdania, że składanie ofiar jest nieodłącznym elementem widowisk towarzyszących igrzyskom [Kocur 2005]. Z kolei Tertulian dowodził sakralnego charakteru obiektu cyrkowego, opisując stołeczny Circus Maximus [Smorczewski 2013: 75]. Związek igrzysk i *sacrum* zyskał w myśli chrześcijańskiej dodat-

⁶ Cytat za wersją internetową, http://www.kocur.uni.wroc.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=85:we-wsadzy-teatru-rozdias-iii-igrzyska&catid=37:books-we-wladzy-teatru&Itemid=92 [dostęp: 30.08.2015].

kowe, ambiwalentne nacechowanie. W roku 64 n.e., po pożarze, który zniszczył Rzym, chrześcijanie zostali skazani nie tyle – jak pisał Tacyt – za „zbrodnię podpalenia, ile nienawiść ku rodzajowi ludzkiemu”. Kara, której podlegali, nosiła nazwę *damnatio ad bestias* (na pożarcie bestiom) i była jedną z najbardziej okrutnych i bestialskich form egzekwowania prawa rzymskiego [Kujawa]. Arena rzymskiego cyrku stała się w okresie rządów Nerona miejscem poświęconym, gdzie pierwszych wyznawców Chrystusa spotykała kaźń, ale i chwalebne męczeństwo. Dlatego zdarzali się później wyznawcy, którzy mimo okrucieństwa kaźni, pragnęli męczeństwa jako swoistego aktu wiary. Jakub Kujawa przywołuje znamienne wyznanie Ignacego Antiocheńskiego, który w drodze na egzekucję pisał: „niech mi zadają najbardziej szatańskie męczarnie – na wszystko jestem gotów, byle [tylko] posiadać Chrystusa” [za: Kujawa].

Witold Filler dopatrywał się w rzymskim cyrku poprzednika nowożytnych instytucji politycznej propagandy, bowiem to Rzym wyposażył cyrk w ideologię, czyniąc z niego najbardziej skuteczny instrument kształtowania uczuć ludu. Filler przypominał adresowane do cesarów, makiaweliczne z ducha zalecenia Cyncerona, by używać igrzysk do obłaskawiania mas i odsuwania tym samym rewolucyjnego zagrożenia. Plebs wyjący: *Panem et circenses!* dawał wyraz swojego otumanienia i gwarancję stabilności sprawowania władzy [Filler 1963: 4]. Cytowani już Croft-Cooke i Cotes podzielili tę opinię [Croft-Cooke, Cotes 1986: 6]. Z tak naszkicowanego obrazu wyłania się instytucja już zsekularyzowana (lub przechodząca proces sekularyzacji), więc znajdująca się poza sferą bezpośredniego oddziaływania związku *ludi* z *sacrum*. To cyrk dla mas, który oferuje spektakl polityczny z dostrzegalną w tle dychotomiczną i asymetryczną strukturą rządzących i rządzonych. Rządzący mają władzę, bo mają świadomość istnienia owej struktury oraz wiedzę o mechanizmach utrzymujących jej asymetryczną dychotomię (ten stan urzeczywistniają Cyncerońskie zalecenia). Rządzeni to masa pozbawiona środków do życia i świadomości swojej kondycji, podatna na działania najprostszych podniet.

Powyższą interpretację cechuje znaczna doza anachronizmu, ponieważ wychodzi ona od zbyt daleko idącej paraleli między społeczeństwem współczesnym a społeczeństwem antycznego Rzymu.

Dopiero cyrk reaktywowany pod koniec XVIII w. w nowożytnej formule wszedł zdecydowanie na drogę, która uczyniła z niego instytucję świeckiej rozrywki, okazjonalnie wykorzystywanej do celów czysto politycznych. Paralela gubi więc to znaczenie okrzyku *Panem et circenses!*, które wydobywało z igrzysk ich rytualny charakter. Ten problem sygnalizował Huizinga. Twierdził on, że kultowe obyczaje Rzymian nieprzypadkowo przybrały formę *ludi*, a żądanie igrzysk było wyrazem żywej potrzeby egzystencjalnej. Prawo do igrzysk było świętym prawem wspólnoty kultuwowania swoich obrządków. Czynności sakralne towarzyszące wydarzeniu spełniały dwie ważne dla zbiorowości funkcje. Ceremonialnie fetowano ład istniejący i ogólną pomyślność, lecz zarazem utwierdzano i umacniano ów ład, by przyszłość była równie pomyślna [Huizinga 1985: 248–252].

Źródła archeologiczne i historyczne oraz interpretacje antropologiczne wskazują więc, że pierwotny cyrk mógł być jedną z instytucji służących do prowadzenia ryzykownej gry z *sacrum* – gry, która jest próbą sił między dwoma modalnościami życia społecznego: strukturą i antystrukturą (lub raczej między strukturą a protostrukturą) [Turner 2005: 42]. Ta całkiem poważna gra toczy się nieprzerwanie od zarania rodzaju ludzkiego i sprawia, że „życie społeczne jednostek i grup jest procesem dialektycznym, w którym przeciwieństwa tworzą siebie i są sobie nawzajem nieodzowne” [Turner 2010: 117]. Stąd nawet w okresach, kiedy niewyswobodzony czas pozostawał nadal w pętach społecznych ograniczeń strukturalnych, poczucie oderwania od świata nie zdążyło się jeszcze wykształcić lub przynajmniej nie było tak dojmujące jak dziś, a tempo starzenia się doświadczeń było o wiele mniejsze, istniało zapotrzebowanie na rutynę, która broniła poczucia ciągłości [Marquard 1994: 83–97], lecz także na instytucje umożliwiające społeczne zmiany i eksperymenty. Czy cyrk był jedną z nich – trudno to orzec jednoznacznie, nawet w oparciu o przywołane wyżej liczne wskazówki. Można jednak wskazać pewne cechy, które pozwoliłyby mu odgrywać tę rolę.

W swojej pierwotnej, rytualnej formule przedstawienie zamieniało zebranych w to, co Victor Turner nazwał *communitas* – „wspólnotą, a nawet komunią równych jednostek, które wspólnie poddają się władzy starszyny rytualnej” [Turner 2010: 117]. Maurice Féaudierre,

francuski autor specjalizujący się w tematyce cyrku i *variétés*, piszący pod pseudonimem Serge, poszedł o krok dalej i w swojej *Histoire du cirque* zaprezentował w poetyce biblijnego psalmu rajski obraz cyrkowej *communitas*, która obejmuje również zwierzęta. Czytamy tam, że „cyrk jest wiecznym podróżnikiem i prowadzi nas do słonecznego kraju, w którym można oddychać bez trudu, bratać się nie tylko z ludźmi, ale także z dzikimi zwierzętami, i śmiać się z całej duszy” [za: Danowicz 1984: 14]⁷. Dlatego zbiorowym aktorem rzymskich *ludi* była niepodzielna wspólnota, a role w rytuale były zdeterminowane nie przez istniejącą strukturę społeczną, ale przez wewnętrzną logikę rytualnego kontaktu tej wspólnoty z *sacrum*. Publiczność, bez względu na jej klasową pozycję poza murami amfiteatru, wewnątrz murów zjednoczona, przyjmowała rolę zbiorowego świadka tego, co Mircea Eliade nazwał hierofanią – aktu przejawiania się *sacrum* [Eliade 1974: 159]. Była to rola nie mniej ważna od roli tych, którzy na arenie powtarzali to, „co nie miało prawa się zdarzyć, a jednak *jakimś cudem* się zdarzyło” – bez względu na to, czy owe akty powtórzeń przybierały formę błazenady (w cyrku rzymskim – pantomimy z życia bogów) czy ekstremalnych akrobacji (znamienna jest nazwa jednej z akrobacji – *salto mortale*) lub walki na śmierć i życie. Michał Bachtin twierdził, pisząc o średniowiecznym karnawale, że w gruncie rzeczy karnawał nie zna podziału na wykonawców i widzów. Bowiem „karnawału się nie ogląda – w nim się żyje” i – co ważne – żyją w nim wszyscy, ponieważ z założenia jest on powszechny. W konsekwencji na pewien czas znika alienacja. Dystans hierarchicznego rozwarstwienia zostaje zastąpiony stosunkami familiarnymi – „człowiek jak gdyby odradzał się dla nowych i czysto ludzkich stosunków [...] poznawał samego siebie i czuł, że jest człowiekiem wśród ludzi” [Bachtin 2005: 375, 378]. Croft-Cooke i Cotes także przypominali przykład takiego zacierania się różnic społecznych z okresu rzymskiego, kiedy to młodzi, szlachetnie urodzeni mężczyźni zajmowali się pracami stajennymi i powozili rydwanami [Croft-Cooke, Cotes 1986: 21].

Zmiana i eksperyment nie mogą być przeprowadzane gdziekolwiek, ale nie może to też być jakieś zwyczajne miejsce w centrum

⁷ Wyraźny jest w tej frazie rytm *Psalmu 23* – „Pan jest pasterzem moim”.

normalnego życia. Zawirowania i chaos towarzyszące robieniu cyrku muszą zostać odseparowane i odsunięte na margines rzeczywistości. Zwodnicze może się więc wydać usytuowanie antycznych amfiteatrów w rzymskich miastach. Jednak rzymski amfiteatr wyznaczał przestrzeń owej wyjątkowej gry z *sacrum* w swojej strukturze materialnej. Bodaj najsłynniejsza budowla tego rodzaju – Koloseum, ufundowana przez Flawiuszów w początkach panowania dynastii, oszalała do dziś już samą nazwą, pod którą jest powszechnie znana, choć nazwę tę zawdzięcza nie swoim rozmiarom, lecz rozmiarom posągu Nerona, z którym sąsiadowała. Gromadząc się w cyrku, ludzie opuszczali profaniczną przestrzeń codziennego życia, a z nią miejsca, które tam zajmowali. Określenie „przestrzeń” ma tutaj znaczenie wykraczające poza horyzont wąsko pojmowanej przestrzeni geometrycznej. Materialne granice są tu mniej istotne, choć nie tracą znaczenia w ogóle. Huizinga był zdania, że najważniejsze stają się reguły gry ustanawiające granice, za którymi gra się kończy. Gra sama staje się ładem. Holenderski uczyony cytował znamienne słowa Paula Valéry’ego: „wobec reguł zabawy i gry niemożliwy jest jakikolwiek sceptycyzm” [Huizinga 1985: 24–25].

Eliade, wnikliwy badacz *sacrum*, zwrócił uwagę na społecznie konstytutywną rolę powtórzenia. Pomijając obecny w naszych codziennych czynnościach automatyzm, odsyłający do aspektów fizycznych i biologicznych, po chwili namysłu możemy dostrzec w najprostszych aktach znaczenie, które ciąży ku symbolice kosmogonicznej – dziś już powszechnie na Zachodzie zapomnianej lub traktowanej jako element naszej egzotycznej cywilizacyjnej przeszłości. Jest to swoisty paradoks, jeśli uwzględnimy wagę, jaką współczesny człowiek Zachodu przykładają do tzw. kreatywności. Joanna Tokarska-Bakir doszukiwała się źródeł tego powszechnego wyobcowania z dawnych znaczeń i rytuałów w socjalizacyjnych efektach oddziaływania cywilizacji rozrywki. Stąd bierze się dzisiejsza zdecydowana krytyka „pustego rytualizmu” i wszelkich jego przejawów [Tokarska-Bakir 2006: 15]. Krytyka staje się mimowolnie swoim własnym zaprzeczeniem, gdy sama popada w stan, który krytykuje – nie zauważając, że zachodząca zmiana nie uwalnia jednostek z rytualnych rygorów, lecz często skazuje je na o wiele cięższy reżim automatyzmu. Paradoksalnie więc wraz z rytuałem ginie

wolność eksperymentu i ekspresji. Przywołany na początku tego wątku Eliade odnotowywał, że ludzkie poczynania

[o]dtwarzają [...] jakiś akt pierwotny, [...] są powtórzeniem wzorca mitycznego. Odżywianie nie jest prostym zabiegiem fizjologicznym, jest komunią, współuczestniczeniem; związek małżeński oraz zbiorowa orgia odwołują się do prototypów mitycznych; powtarza się je, gdyż zostały uświęcone na początku (onego czasu, *ab originem*) przez bogów, „przodków” lub herosów. [...] To nieustanne powtarzanie określonych gestów paradygmatycznych, wzorcowych – wskazuje na swoistą ontologię. Wytwór natury w stanie surowym, przedmiot sporządzony ręką ludzką odnajduje swą rzeczywistość, swą tożsamość jedynie poprzez uczestniczenie w rzeczywistości transcendentnej. Gest nabiera znaczenia, *realności*, w tym stopniu, w jakim odtwarza działania pierwotne [Eliade 1974: 45].

Odtwarzanie nie jest – co zaznaczał Eliade – czynnością empiryczną, lecz religijnym aktem naśladowującym bogów (*imitatio dei*) [Eliade 1974: 100], a dokładniej – naśladowującym boskie czyny (*gesta deorum*) [Eliade 1974: 111]. W powyższym opisie kryje się stara Platońska obserwacja: „człowiek to jest w rękę boga pewna zabawka zmyślnie wykonana, i to jest rzeczywiście jego najlepsza strona. Tym sposobem i według tego wzoru bawić się trzeba najpiękniejszymi zabawkami i tak każdy mężczyzna i każda kobieta powinni spędzać życie” [Platon 1958: 550]⁸. Gra, zabawa, robienie cyrku (w najgłębszym tej frazy znaczeniu) – wszystko to, co występuje między biegunami *paidiá* a *ludus*, nadaje owym religijnym aktom rytualną formułę, która umożliwi bezpieczne uwolnienie ambiwalentnych mocy drzemających w tych aktach, a nagromadzonych w codziennym życiu wspólnoty. Spolaryzowanie i ambiwalencja funkcjonują również w życiu codziennym, jednak tylko *sacrum* ma prerogatywę syntezy wspólnie przeliczonych przeciwieństw (*coincidentia oppositorum*) [Eliade 1993: 60].

⁸ Przywołał ją w swojej książce Huizinga, by wyjaśnić zagadnienie świętej powagi, z jaką ludzie angażują się w zabawę, a więc czynność na pozór niepoważną.

Odgrywanie boskich czynów, sprowadzanie na świat *sacrum*, jest aktem śmiertelnie poważnym, ale skazanym na formę karykaturalną i błazeńską. Nadzwyczajną powagę obrazuje przekonanie o niezwyklej randze samego rytu oraz wynikające stąd skupienie i dbałość o każdy detal strony formalnej wydarzenia. Kocur pokazuje ten rygoryzm na przykładzie igrzysk rzymskich, w których każde naruszenie obrzędu (*vitium*, błąd) czy przerwanie go pociągało za sobą konieczność powtórzenia, czyli zastosowania procedury zwanej „odnowieniem” (*instauratio*) [Kocur 2005]. Caillois przywołuje wymowny przykład odmowy używania zabezpieczeń przez cyrkowców [Caillois 1973: 460]. Racjonalna kalkulacja, która nakazuje zabezpieczenie, dowodziłaby owego sceptycyzmu zabójczego dla rzeczywistości gry. Bez ryzyka totalnego nie ma mowy o osiągnięciu ekstremów egzystencji. Platon wiąże konieczność rygorystycznego trzymania się porządku formalnego z trwałością ładu prawnego. Jednocześnie w elastyczności formalnej zabawy sytuuje źródła „złubnej nowości” [Platon 1958: 538–539]. Ryty imitujące boskie dzieła muszą być rygorystycznie uporządkowane, bowiem symbolizują ład odwieczny. Ich stabilność jest fundamentem stabilności wspólnoty. Jednocześnie moc *sacrum* nie ma granic w ludzkim rozumieniu tego pojęcia. Jak złożyć w całość to, co jest nieskończone? Takie próby inkluzji ekstremów i syntezy przeciwieństw w ludzkiej rzeczywistości muszą przejawiać się w postaciach „przekraczających ludzkie wyobrażenie”, a więc monstrualnie karykaturalnych. Rudolf Otto wskazywał na nieodłączne doświadczeniu *numinosum* poczucie grozy (*teremendum*), które zawiera się w ideogramie „absolutna niedostępność” [Otto 1993: 45]. „Przed Twoim Majestatem Aniołowie kryją twarz” – mówią słowa jednej z pieśni eucharystycznych.

W przedstawieniu cyrkowym wszystkie rodzaje prezentacji dzieł z *imitatio dei* naturalny dla tego ostatniego ekstremizm i monstrualną karykaturalność. Massimo Alberini określił cyrk jako „zbiór wirtuozerii ciała, klaunady i pokazów zwierząt, odbywających się na okrągłej scenie” [za: Snelewska-Stempień 2013: 245]. Alessandro Serena podzielił sztuki cyrkowe na trzy główne grupy. W pierwszej widoczne jest dążenie do osiągnięcia mistrzostwa ciała na drodze pokonywania swoich słabości. W drugiej, gdzie przedmiotem jest konfrontacja z inną istotą, której przejawem jest tresura zwierząt, celem jest opanowanie

i podporządkowanie natury. Wreszcie w trzeciej – klaunada symbolizuje krzywe zwierciadło ludzkich dążeń [za: Sنےlewska-Stempień 2013: 245]. W każdej wyraźna jest orientacja na przekraczanie granic tego, co w codziennych praktykach uznawane jest za naturalne. *Salto mortale* na arenie, podniebne akrobacje w otwartych przestrzeniach czy konfrontacja z gatunkami zwierząt, które w naturze na co dzień zabijają inne zwierzęta, zwinniejsze i silniejsze wielokrotnie od człowieka – to przykłady tak oczywiste w swej nienormalności, że nie wymagają dłuższych komentarzy. Można jedynie stwierdzić, że są ewidentnym dowodem „patrzenia śmierci w oczy”. Jednak monstrualność ekstremów *par excellence* reprezentuje błązen, choć nie jest to już dziś ani tak ewidentne, ani oczywiste, jak było niegdyś.

Błązen to figura wręcz ucieleśniająca sakralność. Jest kimś (nawet ten zaimek stanowi punkt odniesienia, którego figura błązna nie daje) „wyłączonym”, bowiem należy do mitycznego *illud tempus* (momentu u zarania dziejów). Obowiązujące normy klasyfikacji nie dają możliwości wyjaśnienia jego istoty. Błązen bywa człowiekiem albo zwierzęciem, lub mieszańcem. Ważniejsze jednak, że ma w sobie sprzeczność, która nie pozwala ocenić go jednoznacznie w kategoriach dobra i zła. Monika Sznajderman, która zwięźle charakteryzuje postać błązna, wskazuje na znamienne w niejednoznaczności stosunek królewskiego błązna do swojego władcy. Błązen może grać rolę mądrego nauczyciela, ale także rewolucjonisty [Sznajderman 2005: 783]. Dlatego błązen fascynuje i budzi głęboki lęk. Śmiech, który wzbudza jego zachowanie, może być z powodzeniem traktowany jako nerwowy śmiech człowieka, któremu szaleństwo zagląda w oczy. Jednocześnie nie ma chyba innej figury, która lepiej nadawałaby się do operowania w sferze liminalności, gdzie ład ustępuje miejsca chaosowi. Autorzy podejmujący tematykę błązeństwa dość zgodnie charakteryzują jego funkcje. Paul Radin twierdził, że trickster „dodaje nieporządek do porządku, by tym sposobem stworzyć całość, umożliwić – w ramach ustalonych granic tego, co dozwolone – doświadczenie tego, co niedozwolone” [Radin 2010: 211]. Barbara A. Babcock, która wplata do tych rozważań wątek *bricolage’u*, pisze, że błązeństwo jest „aktywnością zadającą kłam wszelkim kanonom, [...] deprawującą zdrowy rozsądek”, podczas której dokonuje się „nieskończona substytucja w obrębie skończonej

całości” [Babcock 2009: 164, 168]. Victor Turner zaś wyrażał opinię, że liminalność to „«gra» znajomymi komponentami w celu ich wyobcowania”, która odbywa się na „groteskowe sposoby, oparte bardziej na potencjalności i fantazji niż na doświadczeniu” [Turner 2005: 43]. Pozostając przy refleksji Turnera, można zdefiniować cyrk jako zabawę, a więc rytuał, pozwalający wspólnocie „wystawić się na niebezpieczeństwo, na ryzyko, doświadczyć strachu i przejść bojaźliwie przez niebezpieczeństwa, podejmując kroki eksperymentalne i ekstremalne” [Turner 2005: 25]. Dlatego też cyrk, który stanowi – zdaniem Bogdana Danowicza – „odwieczny model, łączący odwagę i równowagę psychiczną z doskonałością ciała i jego estetyką”, nadawał sztuce cyrkowej walor niezniszczalności [Danowicz 1984: 24].

Sekularyzacja cyrku

Z czasem świat cyrku zaczął ulegać sekularyzacji, a robienie cyrku zmienia scenografię. Impuls daje chrześcijaństwo, gdyż sekularyzacji cyrku towarzyszy wrogość Kościoła, przy czym powodem wrogości z pewnością nie były dramatyczne pierwsze kontakty, kiedy to pierwsi chrześcijanie ginęli na arenach cyrkowych ku uciesze rzymskiej gawiedzi. Jak trafnie zauważa Filler, cyrk był potęgą, był burzycielem ładu, lecz – co najważniejsze (i o czym wspomniany tu autor nie pisze) – cyrk łączy to, co sakralne, z tym, co profaniczne. Z tej więc przede wszystkim przyczyny, „co Rzym zbudował, Kościół przeklął” [Filler 1963: 7], wyodrębnił i zepchnął do roli „zabawy jarmarcznej” [Caillois 1973: 459], w której zyskał ów „szemrany urok” [Bisko 2011: 31]. Dokonuje się zmiana, lecz cyrk zachowuje ambiwalentną dynamikę, tym razem związaną z nowym średniowiecznym porządkiem społecznym.

Filler wskazywał, że rozbrat między Kościołem, depozytariuszem światopoglądu chrześcijańskiego, a cyrkiem szedł w parze ze słabością do tej uciechy, którą mieli pospołu możni i lud. „Gdy kościelne postylle pęcznieją od biadoleń, poezja świecka [...] pełna jest komplementów” – czytamy w jego książce. A przykład szedł z samych szczytów społecznej piramidy. Bolesław Chrobry, Kazimierz Wielki (w czasie postu!), Zygmunt Stary chętnie organizowali sobie przy różnych okazjach igrzyska [Filler 1963: 7–8]. Jednocześnie – na co zwrócił uwagę

Danowicz – gardzono wagantami. Powód przekraczał antropologiczne ramy, wyznaczane przez gatunkowo rozpowszechniony idiom lęku przed obcymi, bezdomnymi, a więc niezakorzenionymi, i wiązał się z etosem stanowym warstw panujących. Danowicz przywołuje przykład z średniowiecznych Niemiec, kiedy uważano, że profesja wagantów pozostaje w rażącej sprzeczności z honorem etosu rycerskiego. Ludzie cyrku nosili więc to samo piętno, które nosił wówczas kat. Ponadto, jako symbol śmiertelnego grzechu rozwiązłości, grzebani byli w niepoświęconej ziemi [Danowicz 1984: 24].

Zwraca uwagę fakt wyraźnego oddzielenia wspólnoty cyrkowej od reszty społeczeństwa w fazie sekularyzacji tej instytucji. Koresponduje to z dość powszechnym do dziś wyobrażeniem, które zresztą dzielają sami cyrkowcy, że prowadzą oni „cygańskie życie”, życie „ludzi z marginesu”. Przy czym mur graniczny budowano nie tylko od zewnątrz, stygmatyzując wagantów, ale wzmacniał go także wewnętrzny specyficzny ład samego cyrku. Struktura patriarchalnej rodziny (czym akurat średniowieczny cyrk się nie wyróżniał) i związana z nią silna lojalność grupy pierwotnej były czynnikami utrwalającymi odrębność.

W opisach cyrku autorstwa Caillois i Danowicza pojawia się dodatkowo trop Weberowski. W każdym z nich obecny jest wątek profesjonalizacji instytucji i indywidualizacji działań, którą to tendencję można uznać za jeden z istotniejszych czynników budowania odrębności cyrku i jego unowocześniania. Danowicz wskazywał, że wspólnota cyrkowa powstawała na fundamencie umiejętności, jakie posiadali jej członkowie [Danowicz 1984: 13]. W społeczeństwie stanowym, bazującym na sztywnej strukturze statusów przypisanych, cyrk akceptował kłóćący się z istotą porządku stanowego porządek statusów osiągniętych.

Z kolei Caillois, wiążąc oddzielenie wspólnoty cyrkowej od społeczeństwa z reżimem surowych wewnętrznych praw, opierał ów reżim na swoistym „zakładzie o życie”⁹. Zdroworozsądkowe ujęcie tej kwestii odsłania obraz aktów robienia cyrku jako działań wyjętych już z tradycyjnej rytualnej ramy. Caillois interpretował bowiem śmierć, tę najwyższą

⁹ Określenie „zakład o życie” jest interpretacją słów Caillois o zagrożeniu najwyższą sankcją – śmiercią.

sankcję, jako zagrożenie wiszące jedynie nad jednostkami, a nie wspólnotą jako realną całością. Francuski uczony łączył więc sankcję jedynie z pogromcami i akrobatami. To zawężenie zakładu o życie do dwóch grup artystów gubi jego głębszy, symboliczny sens, ponieważ opiera się na niewyeksplikowanym założeniu, że zasadnicze znaczenie ma tutaj śmierć w wymiarze biologicznym. Falszywy krok akrobata czy chaotyczny gest pogromcy niosą ostateczne i nieodwracalne konsekwencje jedynie dla każdego z nich z osobna. Przyjmując za fakt ilustrujący zarysowaną kwestię szydercze i bardzo zdroworozsądkowe stwierdzenie współczesnych neoliberalów, że nie istnieje coś takiego jak społeczeństwo, tracimy możliwość interpretowania tych faktycznie ryzykownych działań społecznych w kategoriach innych niż tylko pozbawionych sensu, irracjonalnych, skrajnie zindywidualizowanych czynności. Śmierć akrobata albo pogromcy jest wówczas po prostu śmiercią *na arenie*, przypadkiem z porządku statystycznego. Zakładając przekornie, że społeczeństwo jednak istnieje, śmierć *na arenie* należy potraktować tylko jako analogię (w przypadku widowiska cyrkowego dodatkowo jako złowieszczy sygnał) śmierci widowiska lub, co gorsza, unicestwienia samej areny. Analogiczny problem wyłania się z przekonania Caillois, iż rangę tej najwyższej sankcji konstytuuje umowa łącząca aktorów i widzów. Zakład o życie byłby ponownie zdarzeniem wyznaczającym granice wewnątrz widowiska cyrkowego wedle kryteriów zewnętrznych, obowiązujących w „normalnym” życiu społeczeństwa. Gra ze śmiercią nie nosiłaby wówczas znamion rytualnego aktu, lecz cechy działania pragmatycznie dążącego do zwiększenia widowiskowości przedstawienia cyrkowego. Wtedy też należałoby raczej mówić o najwyższym stopniu ryzyka indywidualnego, a nie – jak sugeruje Caillois – ryzyku totalnym [Caillois 1973: 460]. Specyfikę profesjonalizującego się cyrku, wkraczającego razem z resztą instytucji społecznych w progi nowoczesności, dobrze oddają następujące wersy z Prologu *Fausta*.

Drągi już stoją, rozbito namioty,
 Każdy się święta oczekiwać zdaje.
 Już wszyscy siedzą w krąg z brwią podniesioną,
 Czekają tylko, by ich zadziwiono.
 Znam sposób, by duch ludu był łaskawy,

Lecz dziś sam nie wiem, co mam czynić dalej;
Choć nie przywykli do najlepszej strawy,
Ale się strasznie wiele naczytali.
Co robić, aby wszystko nowym było,
A przy powabie cośkolwiek znaczyło? [Goethe 1954: 208]

Współczesność – cyrk w domenie kultury

Cyrk reaktywowany pod koniec XVIII w. oddalił się od swoich pierwotnych, religijnych korzeni, utracił też charakter jarmarcznej rozrywki. Przez ostatnie dwa stulecia zajmował pozycję szacownej instytucji kultury, instytucji wrosniętej w tradycję cywilizacyjną i oddziałującej w wielu rozmaitych dziedzinach życia społecznego oraz różnych kulturach narodowych.

Początki nowoczesnego cyrku związane są z Philipem Astleyem. Z opisów kronikarskich wyłania się postać awanturника bez gruntownego wykształcenia, starającego się uciec od nudy drobnomieszczańskiej egzystencji. Sukces przedsięwzięcia, którego się podjął, wynikał jednak nie tyle z awanturniczej żyłki i odwagi, lecz z faktu, że Astley – co do tego też panuje zgoda – był dalekowzrocznym menadżerem i showmanem. Był więc właściwym człowiekiem na właściwym miejscu, gdyż cyrk minionych dwóch wieków stał się przede wszystkim widowiskiem artystycznym. Pierwotnie przynależny rzymskiemu demosowi, później bardziej plebejski, w pierwszej połowie XIX w. odzwierciedlał gusta estetyczne arystokracji, a pod koniec wieku upodobania bogatej burżuazji. Ewolucji w kierunku kultury wysokiej sprzyjało przenikanie się cyrku i teatru. Danowicz pisał o postępującym steatralizowaniu cyrku, mając na myśli stopniowe upodabnianie architektury cyrkowego amfiteatru do sal teatralnych, które zmieniało charakter przedstawień [Danowicz 1984: 49]. Filler wskazywał zaś, że to teatr, podmywany wzbierającą falą popularności cyrku, zastosował taktykę osmozy, czerpiąc pomysły z pogardzanego świata [Filler 1963: 28].

Croft-Cooke i Cotes sugerowali istnienie swoistego sprzężenia zwrotnego między stopniem rozwoju imperialnego porządku polityczno-społecznego a rozwojem cyrku jako formy masowej rozrywki.

Swoją tezę ilustrowali paralelę między rolami odgrywanymi przez cyrk w społeczeństwach rozkwitających imperiów – odpowiednio rzymskiego i brytyjskiego [Croft-Cooke, Cotes 1986: 5]. Rosnący potencjał obu imperiów pozwalał na ekspansję geograficzną. Ta z kolei udostępniała cyrkowi nieznane dotąd „cuda”, które można było prezentować na arenie, zwiększając *nomen omen* popularność spektaklu. Rosnące bogactwo programu cyrkowego podsycało głód egzotycznych nowości, utrzymując tym samym dynamikę potrzebną do ekspansji. *Populus* domagający się *circenses* nie tylko ułatwiał sprawowanie władzy w sercu imperium – co jest najczęstszą i wskazywaną już wcześniej interpretacją – lecz także napędzał ekspansję tegoż imperium. Jak bowiem poucza psychologia, każda podnieta słabnie, więc wymaga nieustannego wzmacniania.

Cyrk dnia dzisiejszego nie bawi już ludu, co nie znaczy, że nie ma już kogo bawić. Ludzie świata zachodniego nadal łakną rozrywki. Jednak tradycyjnie pojmowany cyrk w konfrontacji z nowymi technologiami rozrywki nie ma już szans na dominację w zabawianiu mas. Stopniowe przeorientowywanie ładu światowego z polityki na ekonomię sprawiło, że nowe *circenses* mają przynosić zysk, a nie spokój społeczny [Borchard, Ferri 2011]. Jednocześnie ten tradycyjny cyrk nie zachował pierwotnego potencjału rytuału zmiany. William Rowe i Vivian Schelling dowodzili w swoim studium *Memory and Modernity*, że cyrk był we wczesnych latach 20. XX w. jedną z kluczowych form transmisji kulturowej w Ameryce Łacińskiej, ważnym węzłem łączącym kulturę tradycyjną i kulturę masową. W nurcie brazylijskiego modernizmu był zaś postrzegany jako awangardowy wzór łączenia biegunów tego, co światowe, z tym, co lokalne [za: Borge 2014: 201–202]. Na taką kulturotwórczą rolę i potencjał eksperymentalny historycznie przeobrażonego cyrku wskazuje Norma Rantisi, opisując bodaj najbardziej znany współczesny cyrk – kanadyjski Cirque du Soleil [Rantisi 2014]. Odrębną historię tworzą losy współczesnego polskiego cyrku, który w ciągu ostatniego ćwierćwiecza transformacji systemowej przeszedł głęboką zmianę. Poruszający film dokumentalny *Cyrk ze złamanym sercem* pokazuje proces marginalizacji instytucji, która po zamianie w prywatne przedsięwzięcie ekonomiczne trwale podupadła.

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę analizy zmian kulturowego znaczenia instytucji cyrku, która dokonywała się w trakcie długiego historycznego procesu ewolucji cywilizacyjnej, dotyczącej społeczeństwa Zachodu. Kluczowe znaczenie w analizie ma kategoria *sacrum*, z którą związek determinował kulturowe znaczenie cyrku. Zmiana znaczenia przebiegała od pierwotnych religijnych źródeł wczesnych form igrzysk, kiedy robienie cyrku stanowiło jedną z rytualnych formuł, wykorzystywaną do celebrowania wydarzeń istotnych społecznie, przez etap sekularyzacji tej formuły w okresie dominacji chrześcijaństwa do etapu, w którym cyrk stał się świecką instytucją masowej rozrywki.

Słowa kluczowe: cyrk, *sacrum*, rytuał.

THE CIRCUS A BRIEF HISTORY OF THE CHANGE OF THE MEANING OF CIRCUS – FROM A RITUAL EXPERIMENT TO AN EXPERIMENTAL SHOW

Summary

This article is an attempt to analyse the change of the cultural meaning of the circus institution which took place during the long historical process of civilization evolution, affecting Western societies. The category of *the sacred*, the relation to which determined the cultural meaning of the circus, is crucial for this analysis. The change of meaning began from the original religious sources of the early forms of the games, when the circus was one of the ritual formulas used to celebrate socially significant events, and went through the secularisation of this formula during the domination of Christianity to the stage where the circus became a secular institution of mass entertainment.

Keywords: circus, *sacred*, ritual.

Bibliografia

- Babcock Barbara A., 2009, „*Poukładaj mnie w nieporządek*”: fragmenty i refleksje na temat rytualnego błazeństwa, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. John J. MacAloon, tłum. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Bachtin Michaił M., 2005, *Ludowe formy świąt karnawałowych*, tłum. Anna Goreń, Andrzej Goreń, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz, wstęp i red. Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Bisko Agata, 2011, *Klaunada – sztuczki czy sztuka?*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 2 (10).
- Borchard Gregory A., Ferri Anthony J., 2011, *When in Las Vegas, Do As the Ancient Romans Did: Bread and Circuses Then and Now*, „The Journal of Popular Culture”, vol. 44, no. 4.
- Borge Jason, 2014, *Panis et Circensis. The Brazilian Circus Imaginary from Modernism to Tropicália*, „Luso-Brazilian Review”, vol. 51, no. 1.
- Caillois Roger, 1973, *Żywioł i ład*, wyb. Andrzej Oseka, tłum. Anna Tatarkiewicz, przedm. Mieczysław Porębski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Caillois Roger, 1995, *Człowiek i sacrum*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Ewa Burcka, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa.
- Croft-Cooke Rupert, Cotes Peter, 1986, *Świat cyrku*, tłum. Zygmunt Dzieciolowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Danowicz Bogdan, 1984, *Był cyrk olimpijski*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa.
- Eliade Mircea, 1974, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór tekstów*, red. Marcin Czerwiński, tłum. Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Eliade Mircea, 1993, *Traktat o historii religii*, tłum. Jan Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo Opus, Łódź.
- Filler Witold, 1963, *Cyрк, czyli emocje pradziadków*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Geertz Clifford, 2005, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. Maria M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Goethe Jan Wolfgang, 1954, *Faust*, tłum. Władysław Kościelski, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, red. Jan Zygmunt Jakubowski, Anna Miłska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Huizinga Johan, 1985, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa.
- Kocur Mirosław, 2005, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Marquard Odo, 1994, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, tłum. Krysztyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Otto Rudolf, 1993, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. Bogdan Kupis, Thesaurus Press, Wrocław.
- Platon, 1958, *Państwo. Z dodaniem siedmiu ksiąg praw*, tłum. Władysław Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Radin Paul, 2010, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, tłum. Anna Topczewska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Rantisi Norma M., 2014, *Circus in Action: Exploring the Role of a Translation Zone in the Cirque du Soleil's Creative Practices*, „Economic Geography”, vol. 91, no. 2.
- Smorzewski Łukasz, 2013, *Krytyka widowisk cyrkowych w świetle pism chrześcijańskich intelektualistów*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe”, nr 4 (4).
- Snelewska-Stempień Zofia, 2013, *Bestia na arenie cyrkowej – zjawisko „nowego cyrku” jako przykład zmian w relacjach pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem*, „Edukacja Humanistyczna”, nr 2 (29).
- Sznajderman Monika, 2005, *Błazen – narodziny i struktura mitu*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz, wstęp i red. Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Tokarska-Bakir Joanna, 2006, *Wstęp*, [w:] Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. Beata Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Turner Victor, 2005, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, tłum. Małgorzata Dziekan, Jacek Dziekan, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa.
- Turner Victor, 2010, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. Ewa Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Weber Max, 1985, *„Obiektywność” poznania w naukach społecznych*, tłum. Mirosław Skwieciński, [w:] *Problemy socjologii wiedzy*, wyb. Andrzej Chmielecki, Stanisław Czerniak, Józef Niżnik, Stanisław Rainko, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Źródła internetowe

<http://kultura.newsweek.pl/cyrk-zszedl-z-drzewa,23224,1,1.html> [dostęp: 30.08.2015].

<http://wpolityce.pl/spoleczenstwo/256494-biedron-robi-cyrk-w-slupsku-w-kwietniu-w-miescie-byly-pokazy-cyrkowe-ze-zwierzetami-w-czerwcu-prezydent-troszczy-sie-o-ich-prawa> [dostęp: 30.08.2015].

http://www.kocur.uni.wroc.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=85:we-wsady-teatru-rozdziat-iii-igrzyska&catid=37:books-we-wladzy-teatru&Itemid=92 [dostęp: 30.08.2015].

Kujawa Jakub, *Autorzy antyczni wobec igrzysk gladiatorów. Postawa myślicieli pogańskich i chrześcijańskich*, <http://histmag.org/Autorzy-antyczni-wobec-igrzysk-gladiatorow.-Postawa-myslcieli-poganskich-i-chrzescijanskich-6462#fn32> [dostęp: 30.08.2015].

Zofia Sنےlewska-Stępień
Uniwersytet Łódzki

TANIEC I RUCH JAKO ŚRODEK EKSPRESJI NOWEGO CYRKU ANALIZA SPEKTAKLU *DRALION* CIRQUE DU SOLEIL

Wprowadzenie

Nowy Cyrk, wyznaczający tendencje w światowej sztuce cyrkowej już od czterdziestu lat, jest wciąż nowością dla polskiego świata widowisk. W Polsce cyrk kojarzony jest głównie z pokazami tresury i klaunadą. Elementy Nowego Cyrku prezentowane są w naszym kraju jedynie przez niezbyt znane, niewielkie zespoły – często amatorskie – oraz podczas sporadycznych wizyt zespołów zagranicznych. Najistotniejszym przejawem „nowości” jest odbywający się corocznie w Lublinie festiwal Carnaval Sztuk-Mistrzów, w całości poświęcony sztuce *nouveau cirque*¹. Zmiany zachodzące w sztukach performatywnych w drugiej połowie XX w. nie ominęły również światowej sztuki cyrkowej. Cyrk, należący do świata performansu, wskutek tych przemian zbliżył się do teatru, tańca i pokrewnych widowisk.

Przykładem zachodzących we współczesnym cyrku zmian może być twórczość kanadyjskiej grupy Cirque du Soleil. Artyści tego zespołu zdobyli sławę na całym świecie, łącząc elementy tradycyjnej sztuki cyrkowej ze spektakularną wizją plastyczno-teatralną. Od lat podróżują ze swoimi widowiskami po wszystkich kontynentach i dzisiaj uznawani są już za „klasyków” Nowego Cyrku.

¹ Zob. www.sztukmistrze.eu [dostęp: 30.06.2014].

Omawiany w tym artykule spektakl Cirque du Soleil został zaprezentowany we Wrocławiu 6 kwietnia 2014 r. Tytuł widowiska, *Dralion*, powstał z połączenia angielskich słów *dragon* – smok i *lion* – lew. Symbolizują one – odpowiednio – kulturę Wschodu i Zachodu, których spotkaniem ma być popis kanadyjskich artystów. Jak piszą twórcy, „łącząc liczącą trzy tysiące lat tradycję chińskiej akrobatyki z multidyscyplinarnym podejściem Cirque du Soleil, *Dralion* inspirowany jest wschodnią filozofią i jej nigdy niekończącym się poszukiwaniem harmonii między ludźmi a naturą”². Cztery żywioły rządzące światem zostają spersonifikowane, przyjmują symboliczne kolory: powietrze – niebieski, woda – zielony, ogień – czerwony, ziemia – kolor ochry. *Dralion* ma reprezentować pełną symbiozę człowieka i natury, połączenie kultur, całkowitą harmonię świata.

Dralion, jak inne widowiska Cirque du Soleil, należy do „klasycznych” już form Nowego Cyrku. Jako taki nie może być więc analizowany jedynie w kontekście sztuki cyrkowej, ale wymaga szerszej perspektywy kulturoznawczej. Nawiązując do koncepcji „syntezy sztuk”, tego typu spektakle sytuują się w szerokiej panoramie sztuk performatywnych, bezpośrednio odwołując się m.in. do działań teatralnych, tanecznych czy happeningowych. Omawiane przedstawienie kanadyjskiej grupy cyrkowej zostanie ujęte w perspektywie performatywnej, ze szczególnym naciskiem na związki cyrku z tańcem i teatrem tańca.

Cyrk i taniec w perspektywie performatywnej

Szeroko rozumiana performatyka obejmuje nie tylko sztuki widowiskowe, lecz także wiele zachowań społecznych i artystycznych. Przyjęcie takiej perspektywy analizy widowiska cyrkowego pozwala na dostrzeżenie wielu nieoczywistych powiązań i zależności. Jak uważa Erving Goffman:

² www.cirquedusoleil.com [dostęp: 2.07.2014]. O ile nie podano nazwiska tłumacza, wszystkie cytaty obcojęzyczne podaję we własnym przekładzie – Z. S.-S.

Występ (performance) można zdefiniować jako wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji, służącą wpływaniu w jakiś sposób na któregokolwiek z innych jej uczestników. Biorąc poszczególnego uczestnika interakcji i jego występ za najważniejszy punkt odniesienia, możemy tych, którzy przyczyniają się do występów innych, nazywać widzami, publicznością, obserwatorami lub współuczestnikami. Ustalony wcześniej wzór działania ujawniający się w czasie występu, ale mogący mieć zastosowanie także przy innych okazjach, możemy nazwać rolą lub punktem programu [Goffman 1981: 52].

Richard Schechner rozwija tę myśl, pisząc:

Performanse wyznaczają tożsamość, tworzą pętle czasowe, przekształcają i ozdabiają ciało, opowiadają historie. Performanse – w sztuce, rytuałach, życiu codziennym – są „zachowanymi zachowaniami, odtworzonymi zachowaniami, zachowaniami w dwójnasób”: działaniami przećwiczonymi i spełnionymi, które w pierw opanowano i wypróbowano. Jest oczywiste, że z podobnymi ćwiczeniami i próbami wiąże się sztuka [Schechner 2006: 44].

Ze względu na brak polskich publikacji poświęconych bezpośrednio teorii widowisk cyrkowych, sięgnijmy po definicje tworzone przez europejskich badaczy. Jeden z największych włoskich kronikarzy cyrku, Massimo Alberini, zaproponował następującą formułę: cyrk to „zbiór wirtuozerii ciała, klaunady i pokazów zwierząt, odbywających się na okrągłej scenie” [za: Serena 2008: XIII–XIV]. Podobnie jak Alberini zdefiniował cyrk autor artykułu w *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*:

Popularny gatunek widowisk, w którym posiadający szczególne umiejętności performerzy prezentują wyjątkową sprawność fizyczną, precyzję i poświęcenie. W tradycyjnej formie określenie „cyrk” odnosi się do wędrujących pokazów, zwykle zawierających różnorodne występy, mających miejsce na, lub nad okrągłą sceną (lub kilkoma scenami), nazywaną „areną”, otoczoną widzami. W szerszym sensie pojęcie używane jest do określenia „cyrkowego” stylu wyrażającego się w ukazywaniu niezwykłych możliwości ciała ludzkiego. Współczesne, zachodnie rozumienie słowa „cyrk” ukształtowało się pod koniec osiemnastego wieku

w Londynie jako zespołowy program składający się z występów performatywnych, nastawiony na zapewnienie rozrywki, wzbudzenie sensacji i stworzenie spektaklu [Weitz 2003: 274].

Zwrócono tu uwagę na triumf ludzkich możliwości, walkę z własnym ciałem i naturą, na realność pokazu, która może poruszyć widza bardziej niż występ aktora odgrywającego postać. Cyrk – w swoim założeniu – ma trafić do różnych widzów, przekraczając granice przynależności do klasy społecznej czy ograniczenia ekonomiczne. Niewerbalny przekaz cyrkowców jest bardziej uniwersalny, trafia do różnych kręgów odbiorców, niezależnie od języka, kultury czy wieku.

Cyrk, według cytowanych definicji, może więc być zaliczony do sztuk performatywnych. Według klasyfikacji Schechnera, moglibyśmy uznać go za „performans bez wzorca: działania na scenie, które nie polegają na graniu żadnej roli” [Schechner 2006: 203]. W tym ujęciu, korzystając z różnych przytoczonych wyjaśnień tego pojęcia, można rozumieć cyrk jako performans, w czasie którego prezentowane są niezwykle umiejętności performerów, w szczególności: mistrzowskie opanowanie własnego ciała, panowanie nad siłami natury, odwaga i poświęcenie, a także rozbawienie publiczności. Punkt ciężkości w widowiskach cyrkowych położony jest na zadziwienie i zaskoczenie widza niezwykłością prezentowanego przedstawienia. Jak pisze Jean Alter, ludzie mają naturalną potrzebę osiągnięcia lub przynajmniej obserwowania czegoś niezwykłego. Performanse spełniające taką funkcję (nazywaną przez Altera *performant function*), odchodzą od wykorzystywania znaków na rzecz bezpośredniej prezentacji. Widz może zaspokoić te potrzeby na przykład w czasie widowisk sportowych lub cyrkowych [Alter 1990: 32, 57–60].

Widowiska cyrkowe w drugiej połowie XX w. nabrały jednak zupełnie innego niż dotychczas charakteru. Zachowując wiele znanych z wcześniejszych wieków elementów, takich jak akrobatyka, klaunada, dążenie do mistrzostwa w osiąganiu sprawności ludzkiego ciała, utrzymały pewien związek ze znaczeniem sztuki cyrkowej, jakie obowiązywało wcześniej. Nowy Cyrk to współczesne zjawisko, będące syntezą tradycyjnej sztuki cyrkowej i innych sztuk performatywnych, a także nowoczesnych aspiracji estetycznych, artystycznych i etycznych.

W *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance* czytamy:

Cyrk dokonał kolejnego zwrotu w swojej ewolucji w końcu XX wieku. Wiele cyrków zrezygnowało z działań ze zwierzętami, jako że zmieniło się kulturowe podejście do tresury, trzymania w klatkach i występów niegdyś popularnych bestii, a grupy broniące praw zwierząt protestują w sposób coraz bardziej agresywny. Powstanie szkoły cyrkowej oznaczało zaś koniec tradycyjnego modelu trenowania umiejętności cyrkowych, opartego na zasadzie: mistrz – uczeń. [...] Nowy Cyrk określany jest jako powrót gatunku do jego pierwotnych założeń – prezentowania raczej ludzkich umiejętności i mistrzostwa niż spektaklu opartego na widowiskowości i zachwycie niebezpieczeństwem, jaki rozwinął się w XIX wieku [Weitz 2003: 274].

Różnice między cyrkiem tradycyjnym a Nowym Cyrkiem są jednak na tyle znaczące, że można uznać powstanie tego ostatniego nie tylko za ewolucję, jak pisze autor hasła w *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, lecz wręcz za prawdziwą cyrkową rewolucję. Zmiana nie polega bowiem jedynie na braku tresowanych zwierząt w programie, choć z pewnością ta modyfikacja jest bardzo widoczna i często uznawana za kluczową. Warto podkreślić, że wycofanie się cyrku z prezentowania zwierząt jest znamienne i wynika co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, ruchy w obronie praw zwierząt, przeciwstawiające się przetrzymywaniu ich w niehumanitarnych warunkach, tresowaniu i wykorzystywaniu w czasie pokazów, w drugiej połowie XX i w XXI w. zyskują coraz większe poparcie społeczne. Cyrkowcy, atakowani przez ekologów i media, mają dwie możliwości: bronić swojej niewinności, udowadniając, że ich zwierzęta są dobrze traktowane lub zrezygnować w ogóle z tego elementu pokazów. Zespoły wpisujące się w nurt Nowego Cyrku zwykle wybierają to drugie rozwiązanie. Po drugie zaś, współczesny cyrk, odchodząc od tresury zwierząt, zwraca się ku prezentacji siły i niezwykłości ludzkiego ciała oraz jego możliwości.

Nowy Cyrk nie potrzebuje już dzikich bestii, by skupić uwagę widzów. Tworzy bogaty, wielotworzywowo spektakl, wykorzystujący elementy teatru (takie jak: kostiumy, fragmenty fabuły, temat, wokół którego tworzone jest przedstawienie, scenografia), tańca, muzyki,

sztuk wizualnych. Tak więc każde widowisko jest zupełnie nowe – ma swój temat, swoją atmosferę oraz „numery”. Posiada również odrębny tytuł – jak spektakle dramatyczne, muzyczne czy baletowe. Nowy Cyrk proponuje publiczności widowisko zbudowane w oparciu o pokaz cyrkowy, zawierający wszakże elementy teatru, rewii, tańca oraz oryginalną muzykę i oprawę plastyczną. W przeciwieństwie do tradycyjnego cyrku, jego widowiska często zawierają elementy fabuły.

Zmiany w funkcjonowaniu i postrzeganiu sztuki cyrkowej rozpoczęły się w latach 70. XX w., równocześnie ze zmianami we współczesnym teatrze. Nowy ruch został nazwany przez teoretyków francuskich *nouveau cirque*. Obecnie określenie Nowy Cyrk upowszechnia się już w wielu językach narodowych. Do najbardziej znanych zespołów, reprezentujących nowe prądy w sztuce cyrku, należą m.in. kanadyjski Cirque du Soleil (chyba najlepiej rozpoznawalny na całym świecie), australijski Circus Oz czy amerykański Pickle Family Circus (oba założone w latach 70. XX w.) oraz powstałe później – zachodnioafrykański Circus Baobab i szwedzki Cirkus Cirkör.

Podstawowe różnice między „starym” a Nowym Cyrkiem zostały ujęte w tab. 1.

Tabela 1. Specyfika i różnice pomiędzy cyrkiem tradycyjnym i Nowym Cyrkiem według Rega Boltona

| CYRK TRADYCYJNY | NOWY CYRK |
|---|--|
| Zamknięta społeczność rodzin cyrkowych. | Artyści ze wszystkich warstw społecznych, od uliczników po profesorów uniwersyteckich. |
| Pełnoetatowi profesjonaliści. | Często amatorzy. |
| Zwykle dorośli, doświadczeni artyści. | Zwykle młodzi artyści. |
| Sekretne techniki, znane tylko członkom grupy. | Techniki dostępne dla wszystkich. |
| Próby bez widzów, których celem jest produkt końcowy – płatny występ przed publicznością. | Ćwiczenia wykonywane dla własnej przyjemności, okazjonalne występy. |

| CYRK TRADYCYJNY | NOWY CYRK |
|--|--|
| Nacisk położony na tradycyjne numery i style. | Innowacyjność. |
| Ciąg numerów niepowiązanych ze sobą. | Konstrukcja spektaklu wokół tematu. |
| Obecność zwierząt. | Nieobecność zwierząt. |
| Pełne fantazji komentarze do występów i tendencja do przesady. | Szczerłość i autoironia. |
| Spektakl wędrowny, prezentowany pod namiotem. | Związany ze stałą społecznością, korzystający z różnych miejsc przeznaczonych do występów. |

Źródło: Serena 2008: 178

W Nowym Cyrku można jednak dostrzec coś więcej niż jedynie reformę techniczną i organizacyjną. Główną modyfikacją jest całkowicie nowe podejście do estetyki widowiska i kontaktu z widzem. Według Jeana-Marie Pradier, Nowy Cyrk jest jednym ze współczesnych nurtów artystycznych, które wpisują się w szersze przemiany dzisiejszych czasów. Na zmianę sposobu postrzegania rzeczywistości wpłynęły m.in. odkrycia fizyki wskazujące, że istnieją nieskończenie małe cząstki. Widzialna rzeczywistość przestała być obiektywna. Reformatorzy teatru – Tadeusz Kantor, Eugenio Barba czy Jerzy Grotowski, a także przedstawiciele sztuk body art, performansu, happeningu, Nowego Cyrku czy tańca nieklasycznego – wszyscy oni zmienili charakter współczesnych widowisk. Dotychczasową „estetykę symulacji” zastąpiła „estetyka stymulacji”. Mnogość bodźców powoduje, że budowane przez widza sensory są często przypadkowe. Spektakle nie mają już na celu odtwarzania rzeczywistości, a raczej pobudzanie widza do kreatywnego przetwarzania odbieranych wrażeń [Pradier 2012: 17–24]. Zaczyna przeważać idea „teatru energetycznego” Lyotarda – w odróżnieniu od znaczeniowości, będącej dotychczas głównym sposobem tworzenia i odbioru dzieła teatralnego. Destrukcja idei znaku ma dawać pole do swobodnej wymiany energii [Marciniak 2012: 273–294].

Wszystkie te zmiany pociągnęły za sobą jeszcze jedną – bardziej społeczną niż estetyczną. W XX w., gdy tradycyjne widowisko cyrkowe było już od dawna ukształtowane (a być może nawet „skostniałe”), większość widzów stanowiły dzieci. W okresie rozkwitu cyrku sztuka ta przyciągała wszystkich, niezależnie od wieku. W czasach, gdy powszechnie dostępne były już telewizja i kino, widowisko cyrkowe pozostawało niezmiennie i coraz mniej atrakcyjne dla dorosłego widza. Sytuacja ta utrzymuje się zresztą do dziś, na przykład w polskich cyrkach, które pozostają wierne tradycyjnej formule. Ponadto, ze względu na niewielkie środki, jakimi dysponują zespoły cyrkowe, poziom widowisk staje się coraz niższy. Wyraźnie adresują one swoje spektakle do najmłodszych – jest to widoczne w programie, estetyce, plakatach, dodatkowych atrakcjach. Nowy Cyrk proponuje zaś rozrywkę nieco bardziej skomplikowaną, choć nie mniej atrakcyjną. Ze względu na rozbudowaną warstwę estetyczno-fabularną widowiska są bardziej zróżnicowane. Adresowane do różnych grup wiekowych i społecznych, wymykają się stereotypom przypisywanym sztuce cyrkowej. Widoczne jest to chociażby w spektaklach Cirque du Soleil. W Polsce, gdzie pokutuje przekonanie, że cyrk jest rozrywką typowo dziecięcą, przedstawienia tego zespołu gromadzą przeważnie najmłodszych widzów. Niestety, ich reakcje (znudzenie, zniecierpliwienie, rozkojarzenie) świadczą o tym, że Kanadyjczycy nie zaplanowali spektaklu z myślą o nich. Zbyt długie są sceny taneczne, zbyt abstrakcyjny dowcip klaunów, zbyt wolna akcja. *Dralion* adresowany jest raczej do starszego widza. Współcześni twórcy przywracają więc cyrkowi rangę rozrywki dla wszystkich, a czasami nawet sztuki dla koneserów.

Wśród performansów scharakteryzowanych powyżej niezwykle istotne dla dalszych rozważań są taniec i teatr tańca. Taniec, w zależności od kontekstu społecznego i kulturowego, może pełnić różne funkcje: zabawy, sportu, sztuki czy sposobu komunikacji. Samo określenie, czym on jest, może stanowić pewną trudność ze względu na rozmaite rozumienie i zastosowanie tego rodzaju ruchu. Za Dominiką Byczkowską (odwołującą się do ustaleń Judith Lynne Hanny i Dariusza Kubinowskiego) można przyjąć, że:

Taniec to **działanie** ludzkie, celowe z punktu widzenia tancerza, często także z punktu widzenia zbiorowości, do której on/ona należy. Jest **ryt-**

miczne oraz charakteryzuje się kulturowo **określonymi sekwencjami niewerbalnych ruchów ciała**, innych od zwykłych ruchów motorycznych, posiadających nieodłączną **wartość estetyczną**. Taniec jest uznawany za **jeden z uniwersalnych rodzajów ludzkiej ekspresji**, m.in. dlatego, że angażuje zarówno ciało, jak i umysł, inteligencję. Rozumienie tańca ma zatem znaczenie i kulturowe, i biologiczne. Stanowi on holistyczny **sposób komunikacji**, gdyż w ekspresji tanecznej wykorzystywane jest całe ciało. Jest to działanie będące „jednocześnie środkiem przekazu, instrumentem oddziaływania i sposobem komunikowania się”. Odbywa się za każdym razem poprzez ciało człowieka i jego psychikę [Byczkowska 2012: 72] [podkr. – Z. S.-S.].

Zwracając uwagę na najistotniejsze cechy tańca, warto więc podkreślić, że jest to działanie ludzkie, wykorzystujące rytmiczne, estetyczne, określone kulturowo ruchy ciała. Ciało ludzkie jest w tańcu nośnikiem znaczeń, środkiem ekspresji i komunikacji. Taniec jest jednym z najbardziej uniwersalnych sposobów komunikowania się. Ekspresja cielesna stała się też bazą dla teatru tańca, który wykorzystuje możliwości tancerzy w połączeniu z widowiskiem teatralnym. Jak pisze Ewa Wycichowska:

Teatr tańca, zrodzony w XX wieku nowy gatunek sztuki, jest szczególnie predysponowanym forum dla intencjonalności ruchu, gdzie „treść” jest upostaciowiona przez taniec, a ciąg zdarzeń nie przedstawia, ale interpretuje jakąś rzeczywistość. Otwartość i dynamika, synkretyzm i nieprzeparta skłonność do zacierania granic gatunkowych, transgresywność w przestrzeni sztuki i filozofii, wróżą teatrowi żywot dłuższy niż jakiegokolwiek sformalizowanej konwencji [Wycichowska 2002: 123].

Teatr tańca można więc uznać za blisko spokrewniony z Nowym Cyrkiem. Obie te sztuki wpisują się bowiem we współczesny nurt stymulacji widza, syntezy sztuk i uniwersalności przekazu.

Ciało

W sztukach performatywnych, szczególnie takich jak taniec i cyrk (rezygnujących z wykorzystania słowa), ciało artysty staje się głównym środkiem ekspresji. W rozważaniach Sondry Horton Fraleigh,

dotyczących *Lived Body*, ciało nie jest jedynie narzędziem – taniec, ciało i świadomość tancerza stapiają się w jedno. Ciało umożliwia ekspresję, ale jednocześnie przez kontrolę i samoświadomość staje się ograniczeniem tancerza. Mimo niedoskonałości, jest ono jednak najszerszym polem samowyzrażenia [Fraleigh 1987: 31–33]. Tancerz wykorzystuje więc to narzędzie do przekazywania znaczeń, podobnie jak aktor czy artysta cyrku [Byczkowska 2012: 73–78].

W cyrku ciało odgrywa równie ważną rolę. Podstawą sztuki Nowego Cyrku są dyscypliny, tzw. mistrzostwa ciała. Alessandro Serena dzieli tradycyjne sztuki cyrkowe na trzy główne grupy:

1. Mistrzostwo ciała – specjalności oparte na wyćwiczeniu własnego organizmu, na dążeniu człowieka do pokonania swoich słabości i ograniczeń. Do „mistrzów ciała” należą m.in. linoskoczkowie, trapeziści, akrobaci czy zonglerzy.

2. Tresura zwierząt – działalność związana z próbą opanowania natury, podporządkowania sobie innych. Jest to spotkanie i konfrontacja człowieka z inną istotą.

3. Klaunada – umiejętność przedstawienia wszystkich tych ludzkich dążeń „w krzywym zwierciadle”, spojrzenia na samych siebie z dystansem i śmiania się z własnych marzeń i słabości [por. Serena 2008: XIV–XV].

To właśnie pierwsza z przytoczonych kategorii jest najważniejszym elementem współczesnych spektakli cyrkowych. Zachwyt nad możliwościami ludzkiego ciała stał się bodźcem do rozwoju dzisiejszego cyrku. Ciało w Nowym Cyrku nie tylko przekracza granice swoich technicznych możliwości, lecz – tak jak w tańcu i teatrze – staje się także środkiem wyrazu. Pozostaje więc ono centralnym elementem widowiska, wszelkie inne środki artystyczne podporządkowane są jego ruchom i gestom.

Wszystkie tzw. numery (czyli pojedyncze części składowe widowiska) wykonywane są z wykorzystaniem ciała jako środka wywołującego emocje i budującego znaczenia. Każdy ruch na scenie może być uznany za ruch tancerza – estetyczny, rytmiczny, niosący znaczenie. Jest to szczególnie widoczne w popisach akrobatów, których precyzja ruchu powoduje, że wykonywany układ jest płynny i harmonijny.

Przykładem takiego „tańca akrobatycznego” może być popis Hibany w spektaklu *Dralion*, symbolizujący ogień. Sami twórcy piszą o „powietrznym balecie”. Ćwiczenia wykonywane na wiszącej obręczy

w harmonijny sposób przechodzą jedne w drugie. Dynamiczne ruchy odpowiadają temperamentowi uosabianego przez artystkę żywiołu.

Podobna estetyka charakteryzuje taniec powietrzny pary akrobatów (ilustr. 1). Wykonywany z wykorzystaniem szarfy wertykalnej, łączy trudność techniczną ćwiczeń akrobatycznych z taneczną płynnością ruchu, rytmicznością i muzyką. Dodatkowym walorem jest silny ładunek emocjonalny popisu, związany z interakcją pomiędzy dwojgiem wykonawców. Wszelkie popisy wykonywane w powietrzu – czy to z wykorzystaniem obręczy, czy szarf – w terminologii Nowego Cyrku są dość często określane jako „taniec w powietrzu”, co samo w sobie sugeruje silny związek pomiędzy przenikającymi się sztukami. Szczególnie atrakcyjne i dynamiczne są sceny z udziałem zespołu akrobatów-tancerzy. Można powiedzieć, że ciała pojedynczych osób, poprzez identyczne kostiumy i pełną synchronizację ruchu, stają się jednym scenicznym organizmem. Precyzja i umiejętności techniczne artystów zapewniają efekt estetyczny tańca zespołowego, cechującego się harmonią i dynamiką.

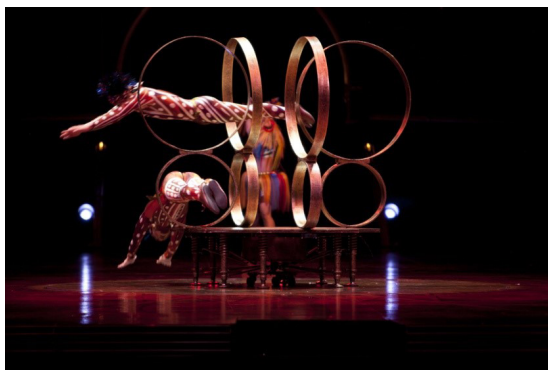


Ilustracja 1. *Aerial Pas de Deux*

Źródło: www.cirquedusoleil.com (materiały prasowe)

Do najbardziej charakterystycznych numerów tego typu w spektaklu *Dralion* należy występ grupy kobiet prezentujących chińską sztukę diabolo. Jest to tradycyjna chińska zabawa, wykorzystująca przyrząd o kształcie klepsydry. Ćwiczący podrzucą go za pomocą linki i wykonuje różnorodne manewry i triki. Popis zespołu zaczyna się jak niewinna zabawa. Podrzucone diabolo wydaje się jedynie prostym przerywnikiem między bardziej „ekstremalnymi” numerami. Artystki stopniują jednak trudność ćwiczeń, wzmagając napięcie, zadziwiając perfekcją i precyzją ruchu. Co jednak ważne, widz ogląda ich występ niczym układ tańca współczesnego. Muzyka i choreografia są dynamiczne, utrzymane w konwencji tańca nowoczesnego, a diabolo sprawia wrażenie drobnego rekwizytu w rękach tancerek.

Te same walory występu zespołowego przyciągają uwagę w popisie *Hoop Diving* (ilustr. 2) – skoków przez obręcze. Grupa akrobatów skacze przez umieszczone obok siebie i nad sobą okręgi. Ich skoki przeplatają się, są wykonywane symultanicznie przez różne kręgi i w różnych kierunkach. Z pozornego chaosu wyłania się niezwykle porządek i synchronizacja. Cały pokaz wykonywany jest przy biciu w bębny przypominającym tańce plemienne. Występy grup akrobatycznych są niewątpliwie bardzo charakterystycznymi elementami spektakli *Cirque du Soleil*. Ich rytmiczność, muzyczność i synchronizacja powodują, że te numery stają się same w sobie atrakcyjnym widowiskiem.



Ilustracja 2. *Hoop Diving*

Źródło: www.cirquedusoleil.com (materiały prasowe)

Taniec nowoczesny staje się też bazą dla żonglera i akrobatów wykonujących zespołowy numer na trampolinie (ilustr. 3). Oba występy prezentują przede wszystkim „mistrzostwo ciała”, jego perfekcyjne opanowanie i niezwykle umiejętności. Żongler wykorzystuje nawet siedem piłek jednocześnie, co świadczy o wysokim poziomie jego umiejętności. To, co ciekawsze, jest jednak pozornie niezależne od umiejętności cyrkowych. Płynność ruchów wykonywanych przy współczesnej muzyce pozwala widzom na zapomnienie o trudności numeru. Artysta sprawia wrażenie, jakby skupiał się tylko na tańcu. Jego ruchy są tajemnicze, uwodzące, niepokojące. Zgodnie z antyczną tradycją żonglerki – symbolizującej zabawę z całym światem – żongler może przypominać pana i władcę wszechświata, obracającego w rękach planety i gwiazdy z lekkością, łatwością, z nieprzeniknionym wyrazem twarzy rządzącego losem uniwersum.



Ilustracja 3. Trampolina

Źródło: www.cirquedusoleil.com (materiały prasowe)

Lekkość i taneczność charakteryzuje również skoczków wykonujących zespołowy numer na trampolinie. Kobiety w zielonych strojach i mężczyźni w czerwonych (woda i ogień?) zdają się zaprzeczać prawom grawitacji. „Wspinają się” po ścianie futurystycznego budynku, pozornie

bez najmniejszego wysiłku. Skok na trampolinie pozwala im wykonywać spektakularne ewolucje w locie. Po raz kolejny mamy tu więc do czynienia ze swoistym tańcem w powietrzu, w wyjątkowo silny sposób akcentującym ciało w stanie nieważkości. Ten niezwykle moment lotu staje się symbolem wolności, swobody, może nawet pewnej frywolności. Artyści tworzą świat bez granic; ich ciała pokonują codzienne bariery, świadcząc jakby o nieograniczonych możliwościach wykonawców.

Pozornie najmniej tanecznym elementem spektaklu powinna być klaunada. Wbrew temu mniemaniu, ciało w sztuce klaunów jest centralnym punktem odniesienia i niezwykle „muzycznie” plastycznym narzędziem. Praca klauna w Nowym Cyrku staje się bowiem działaniem aktorskim opartym na pantomimie i mistrzowskim opanowaniu gestów. W większości repryz nie jest wykorzystywana muzyka. Mimo to widoczne jest wielkie skupienie artysty na ciele i jego plastyce. Ruchy i gesty klauna sprawiają wrażenie, tak jak działania mistrzów ciała, jakby były obliczone co do milimetra. Układy choreograficzne (szczególnie te z udziałem kilku komików) są zsynchronizowane i rytmiczne.

Ciało w spektaklu Cirque du Soleil staje się jakby „czymś więcej” niż w cyrku tradycyjnym, w którym jest źródłem zachwyty. Szczególnie wyćwiczenie ciała cyrkowców staje się powodem do chwały i podziwu. Widz jest zadziwiony tym, co artysta potrafi ze swoim ciałem zrobić, nagiąć je do własnej woli, pokonać ograniczenia; ciało jest przedmiotem tych zmagañ, ulegającym swojemu właścicielowi. Natomiast w spektaklu *Dralion* ciało cyrkowca bliższe jest ciału tancerza. Jego ruch jest estetycznie wartościowany.

Rytm i muzyka

Rytm w sztukach performatywnych jest spoiwem spektaklu. Jest to oczywiste w tańcu, warto jednak zauważyć, że nawet teatr dramatyczny (pozornie tak „niemuzyczny”), bez odpowiedniego rytmu traci całą atrakcyjność. Odpowiednie tempo i rytm – zarówno w ruchu, jak i wykorzystanym słowie – są niezbędne, by zbudować napięcie, przykuć i utrzymać uwagę widza. Również w *Dralionie* wszystkie elementy widowiska są silnie zrytmizowane, w czym pomaga wykonywana na żywo muzyka.

Rytm w tańcu i teatrze tańca dominuje w spektaklu w sposób zdecydowany. Każdy ruch tancerza wyznaczony jest przez kolejne takty muzyki. Tempo muzyczne staje się tempem akcji. Rytm dyktowany przez muzyków jest rytmem wszystkich uczestników widowiska i każdy ruch musi być z nim zsynchronizowany. Wszelkie odstępstwa od tej zasady mogą być jedynie celową prowokacją, zabawą z konwencją i oczekiwaniami widza.

Podobną rolę odgrywa rytm w *Dralionie*, gdyż muzyka towarzyszy artystom niemal przez całe widowisko. Pokazy akrobatyki i żonglerki są, jak zauważono wcześniej, niezwykle taneczne i płynne. Ruchy „mistrzów ciała”, oprócz sportowej precyzji i siły, posiadają walor estetyczny i stanowią przekaz emocjonalny, charakterystyczny dla teatru tańca. Pozbawione tej taneczności są reprzyzy komików. Towarzyszy im jednak tak wyrazisty rytm, że mimo braku muzycznego podkładu, tempo widowiska zostaje zachowane, a widz nie odczuwa dysonansu.

Spektaklowi asystuje zespół muzyczny, składający się z sześciu muzyków i dwojga wokalistów. Każde widowisko Cirque du Soleil posiada realizowaną przez nich na żywo ścieżkę muzyczną. W *Dralionie* współczesna muzyka ma zabarwienie etniczne, nawiązujące do fabuły spektaklu. Połączenie Wschodu z Zachodem, przenikanie się kultur – to wszystko silnie odbija się w warstwie muzycznej. Rytmu Azji, Europy oraz Afryki mieszają się i przenikają, budując atmosferę jedności i harmonii. Zmiany rytmu i nastroju muzyki wyznaczają zmiany dramaturgii widowiska.

Wyjątkowym przykładem wykorzystania muzyki i rytmu w spektaklu *Dralion* jest, wspomniany już wcześniej, pokaz *Hoop Diving*. Wykorzystanie bębnów wprowadza temat afrykański, nawiązujący do tańców plemiennych i skoków przez ognisko. Jest to jednak również niezwykle moment ze względu na widoczne na scenie instrumenty muzyczne – bębny. Pełnią one funkcję rekwizytu przywołującego odpowiedni nastrój, ale też koncentrują uwagę widza wokół muzyki i rytmu. Przy niezwykle spektakularnych popisach akrobatów to właśnie rytm wybijany przez bębniarzy jest głównym aktorem tej sceny. Bębniarze ujawniają, jak istotne w przedstawieniu są rytm i muzyczność.

Rytm wyznaczany jest dodatkowo przez dynamicznie zmieniające się kolejne sceny-numery. Nie są one długie, montaż jest szybki i nie pozostawia widza „samemu sobie” nawet na chwilę. Zrezygnowano jednak z tak popularnych, np. we współczesnym teatrze, chwytów filmowych. Twórcy nie stosują *blackoutów* ani ostrych cięć. Przejścia są dynamiczne, ale płynne. Dość często prowadzone są przygotowania następnych scen w tle. W czasie, gdy publiczność ogląda numer, na który skierowane są wszystkie światła, w ciemności pojawiają się kolejni wykonawcy. Przygotowują rekwizyty, wspinają się na podwieszane pod sufitem przyrządy, ustawiają się w odpowiedniej pozycji. W pewnym momencie snop reflektora wyłania z ciemności nowy element widowiska. Inne zmiany przeprowadzane są płynnie, w rytm muzyki, wpisując się w dynamikę i estetykę całości spektaklu. Popisy cyrkowców, taniec, teatr – zlewają się w jedno. Najostrzejsze przejścia montażowe stosowane są przy występach klaunów. Pozostają oni jakby nieco z boku świata przedstawionego. Ich pojawienie się akcentowane jest często snopem światła, wygaszeniem innych świateł, całkowitym wyciszeniem muzyki. Wydaje się, że wejście klauna zaburza w pewien sposób ustalony, taneczny rytm prezentowanej rzeczywistości scenicznej.

Taniec

Taniec jest jedną z wielu form ekspresji artystów performatywnych. Ma wspólne korzenie i tradycje z innymi tego typu sztukami. Zarówno teatr, jak i cyrk po trosze wywodzą się ze sztuk tanecznych. Przenikanie technik, tradycji, kontekstów zachodziło i zachodzi między tymi sztukami w sposób płynny. Rozróżnienia wprowadzane przez teoretyków są w istocie koncepcjami dość współczesnymi i odnoszącymi się jedynie do pewnych stosunkowo ograniczonych form artystycznych.

Pozornie związki pomiędzy tańcem a sztuką cyrkową wydają się bardzo odległe. Są jednak elementy (tab. 2), które pozwalają na porównanie tych dwóch sztuk jako pokrewnych i nawzajem się inspirujących. Podstawowym punktem styczności jest ciało postrzegane jako narzędzie zarówno przez cyrkowców, jak i tancerzy. Wymaga ono pracy, przygotowania i treningu. Jest zarazem narzędziem i środkiem ekspresji w obu tych przypadkach. Podobnie jak w sztuce pantomimy, cyr-

kowcy i tancerze nie posługują się słowem, na drugim planie znajduje się również scenografia czy kostium. Najważniejszym elementem jest dążące do ideału ciało performera. Wieloletnie treningi pozwalają, za pomocą opracowanych do perfekcji „numerów”, na zadziwienie widza.

Tabela 2. Taniec a sztuki cyrkowe

| | TANIEC | CYRK |
|-------------------|---|--|
| PODO- BIENSTWA | Ciało jako główne narzędzie i tworzywo artysty | |
| | Dążenie do perfekcji ruchu | |
| RÓŻNICE | Dystans pomiędzy tancerzem a prezentowaną „rolą” | Spójność, równoznaczność artysty i jego wcielenia scenicznego |
| | Nacisk położony na rytm, muzykę i estetykę | Nacisk położony na umiejętności techniczne, dążenie do fizycznej doskonałości, popis |
| INSPIRACJE | Choreografia taneczna → | Układy choreograficzne Nowego Cyrku |
| | Wykorzystanie elementów akrobatyki i gimnastyki w układach tanecznych | ← Popis umiejętności fizycznych |

Źródło: opracowanie własne

W cyrku tradycyjnym artysta przedstawia samego siebie i swoje umiejętności. Teoretycy tańca podkreślają zaś podobieństwo tancerza do aktora, który w pewien sposób dystansuje się wobec odgrywanej roli. W zależności od wykonywanego tańca nie tylko prezentuje inne uczucia (nie własne – a zgodne z charakterem tańca), lecz także staje się inną postacią (nie tak dokładnie określoną, jak w teatrze) – posiadającą jednak swoją mimikę, temperament, sposób poruszania się, swoje emocje i marzenia [Byczkowska 2012: 71–78, 224–262].

Ponadto, pod względem estetyki sztuki cyrkowe i taniec różnią się w zauważalny sposób. W cyrku muzyka i rytm są zwykle jedynie

tłem, ilustracją dla tego, co artyści prezentują publiczności (dotyczy to przede wszystkim cyrku tradycyjnego), uatrakcyjnijają występ, nadają mu rytm i tempo. W tańcu muzyka i rytm są elementami immanentnymi, same w sobie są nośnikami znaczeń, a przede wszystkim – to one określają i determinują działanie performerów. Najbliższy tańcowi jest niewątpliwie tzw. Nowy Cyrk, w którym układy choreograficzne z wykorzystaniem muzyki, akrobatyki i innych sztuk cyrkowych przypominają swoją ekspresją i estetyką układy taneczne. Tu również cyrkowcy wcielają się w bohaterów, odgrywają rolę, prezentują emocje i gesty postaci, a nie własne. Tu muzyka staje się niezbędnym elementem spektaklu, określającym jego dynamikę i atmosferę, ilustrującym nastrój i emocje świata przedstawionego. Nowy Cyrk może się więc jawić jako swoista hybryda – pomost łączący sztukę cyrku z innymi sztukami performatywnymi: teatrem, tańcem, pantomimą i happeningiem.

Taniec jest więc „bliskim krewnym” Nowego Cyrku. W spektaklu *Dralion* staje się jednak również inspiracją, tematem samym w sobie. Może być formą wyrażenia pewnych emocji, ale też jasnym i czytelnym dla widza odniesieniem czy źródłem skojarzeń. Wykorzystywane są walory estetyczne i kulturowe tańca, staje się on nawet tematem komicznym.

Zarówno muzyka, jak i gatunki tańca użyte w spektaklu nawiązują do głównej idei widowiska. Muzyka, wzorowana na etnicznej, odnosi widzów do mozaiki kultur regionalnych i narodowych. Wschód przywoływany jest przez tańce nawiązujące do tradycji azjatyckich. Zachód odwołuje się do klasycznego baletu. Muzyka i taniec stają się więc językiem, którym artyści komunikują podstawowe idee widowiska. Przywoływane konwencje odsyłają publiczność do różnych rzeczywistości społecznych, wywołują skojarzenia. Co ciekawe, ta zabawa tańcem i jego kontekstami kulturowymi nie wymaga od widza dogłębnej znajomości tematyki. Artyści ograniczają się do sfery ogólnych konotacji, skojarzeń, odczuć. Jest to niewątpliwie związane z charakterystycznym rysem sztuki cyrkowej, jakim jest przynależność do kultury popularnej, szeroko dostępnej i zrozumiałej. Prawdopodobnie każdy zrozumie pewne odniesienia inaczej – być może jednak twórcom widowiska chodzi właśnie o otwarcie szerokiej przestrzeni interpretacji. Wykorzystują obecne w powszechnej świadomości związki, budząc ciekawość i inspirując do refleksji.

Zgodnie z tymi odniesieniami zaprojektowano kostiumy i scenografię. Nawiązują one do motywów ludowych, kolorystyki przywoływanych żywiołów, tradycji kulturowych (np. kostiumy tańca klasycznego). Widowisko rozgrywane jest, jak wspomniano wcześniej, w barwach czterech żywiołów – zarówno jeśli wziąć pod uwagę kostiumy, jak i elementy scenograficzne, a także światło. W tym barwnym tańcu szczególne miejsce zajmują oryginalne stworzenia – tytułowi bohaterowie – czyli draliony (ilustr. 4). Połączenie smoka i lwa, synteza różnych światów kulturowych ma swoją fizyczną reprezentację. Jest to barwny stwór, oczywiście łączący elementy smoka i lwa. Jego charakterystyczne cechy to jednak głównie mozaikowy wygląd i taneczny krok.



Ilustracja 4. Dralion

Źródło: cirquedusoleil.com (materiały prasowe)

Dralion posiada długie, falujące „futro” we wszystkich kolorach tęczy. Jest personifikacją scalenia, zjednoczenia różnorodności. Zachowuje przy tym niezwykłą sprawność i zwinność. Jego ruchy są miękkie, skoczne, płynne. Dralion, już wchodząc na scenę, tańczy. Sprawia wrażenie niemal upostaciowienia muzyki, ruchu i tańca. Jest żywiołowy i radosny. Wszystko to wydaje się tym trudniejsze technicznie i bardziej niezwykle, że każdy z kilku występujących na scenie dralionów grany jest przez dwie, współpracujące ze sobą osoby.

Metaforyka losów świata i globalnej syntezy obecna jest w całym spektaklu. Nawiązuje do niej również Kala, mężczyzna występujący z metalową kulą, a właściwie z dwoma krzyżującymi się okręgami. Wydaje się, że trzyma w rękach cały świat i jego losy. Może być symbolem zmiennego, ale w rzeczywistości zataczającego koła czasu. Wykonywane przez artystę akrobacje stają się tańcem-zabawą, w którym dzieje człowieka są punkcikiem na zamkniętym kręgu zdarzeń. Wszystko się powtarza, wszystko jest w rękach tajemniczego demiurga, igrającego z ogromem świata.



Ilustracja 5. Kala

Źródło: cirquedusoleil.com (materiały prasowe)

Te wzniosłe metafory są jednak kontrapunktowane (jak na koncencie cyrkową przystało) reprzyzami komików. Również taniec, będący niezwykle ważnym elementem performatywnym, w *Dralionie* zostaje wyśmiany. Klauni parodiują różne typy tancerzy – od wykonawców tańca towarzyskiego (pojawia się motyw walca) po taniec współczesny, zaprezentowany z użyciem wyołbrzymionych i karykaturalnych ruchów i gestów. Jak pisze Alessandro Serena, klaunada to „umiejętność przedstawienia wszystkich tych ludzkich dążeń [prezentowanych przez innych artystów cyrkowych – Z. S.-S.] «w krzywym zwierciadle», spojrzenia na samych siebie z dystansem i śmiania się z własnych marzeń i słabości” [Serena 2008: XIV–XV]. Tak też potraktowani są przez kanadyjskich klaunów nie tylko cyrkowcy, lecz także tancerze. Świadczy to dobitnie o tym, że taniec jest w *Dralionie* nieodzowną częścią sztuki Nowego Cyrku.

Podsumowanie

Twórcy Nowego Cyrku nadali, zdawałoby się archaicznej i znikającej sztuce cyrkowej, nowy charakter. Cyrk w ich wykonaniu nie kojarzy się już z kiczem, przesadą, przepychem i jarmarczną estetyką. Dzieje się tak dzięki otwarciu artystów na dokonania innych dziedzin sztuki – plastyki, muzyki, teatru i filmu. Nowy Cyrk czerpie z nich inspiracje i konkretne techniki. Wydaje się, że wykorzystanie elementów innych sztuk może być we współczesnym cyrku twórcze i potrzebne. Działania twórców Nowego Cyrku wpisują się we współczesne idee synkretyzmu, nowoczesne odmiany syntezy sztuk czy też dążenia do stworzenia dzieła transgresyjnego, nieulegającego podziałom i sztucznej klasyfikacjom.

Widowiska kanadyjskiej grupy Cirque du Soleil są już uznawane za klasyczną formę Nowego Cyrku. *Dralion* wydaje się udaną realizacją idei, którymi kierują się jego twórcy, i wcieleniem ducha „syntezy” – zarówno w warstwie tematycznej, jak i estetycznej oraz technicznej. Sztuka tańca została w tym widowisku szczególnie mocno zaakcentowana, choć jest obecna we wszystkich projektach Cyrku Słońca. Tym razem jest jednak nie tylko sposobem ekspresji emocji i refleksji poprzez ruch, co charakterystyczne dla teatru tańca i Nowego Cyrku. Taniec

w *Dralionie* staje się także tematem i motywem przewodnim. Artyści niejako „tańczą o tańcu”, swoim ruchem komentują taniec. Taniec – już jako ruch i konwencja – jest również sposobem komunikacji. Wykorzystanie stylów i tradycji tanecznych oraz odpowiedniej muzyki niesie ze sobą różne znaczenia i bogate konteksty.

Elementem centralnym widowiska cyrkowego pozostaje zatem zawsze ciało artysty. Jest ono podstawowym i najważniejszym narzędziem ekspresji cyrkowca, co stanowi kluczowy łącznik pomiędzy cyrkiem a innymi sztukami performatywnymi. To, co wyróżnia cyrk spośród nich, to ciało jako „temat” i cel działań artystycznych. Sprawność i możliwości ludzkiego ciała znajdują się w centrum zainteresowania. Widz podziwia ciało samo w sobie, triumf ludzkich starań (cyrk upodabnia się pod tym względem do zmagania sportowych, pozbawiony jest jednak aspektu bezwzględnej konkurencji).

Ciało jako centralny punkt sztuki jest szczególnie widoczne w Nowym Cyrku. Artyści tego nurtu rezygnują z tresury zwierząt, skupiając się na człowieku. Ponadto w Nowym Cyrku łączą się przytoczone wyżej dwie perspektywy. Z jednej strony publiczność zachwycą się możliwościami i wyćwiczeniem ludzkiego ciała, z drugiej zaś – to samo ciało jest narzędziem wyrazu i komunikacji artysty-performera, któremu często bliżej do sztuki aktorskiej, pantomimicznej czy tanecznej niż do tradycyjnego (a szczególnie potocznego) rozumienia zawodu „cyrkowca”.

Streszczenie

Artykuł prezentuje analizę spektaklu Cirque du Soleil *Dralion*. Autorka umiejscawia widowiska cyrkowe w kontekście innych sztuk performatywnych, w szczególności tańca i teatru tańca, wykorzystując m.in. koncepcje Richarda Schechnera i Ervinga Goffmana. Ze szczególną uwagą podjęty został temat ciała performera, w odniesieniu do prac badaczy tańca, takich jak Sondra Horton Fraleigh, Ewa Wycichowska czy Dominika Byczkowska. Ciało jest głównym narzędziem zarówno artystów cyrkowych, jak i aktorów oraz tancerzy. We wszystkich tych sztukach przekazuje ono znaczenia, emocje, refleksje. W cyrku staje się również tematem samym

w sobie – widzowie podziwiają jego sprawność i wytrenowanie. Praca cyrkowych „mistrzów ciała” (klasyfikacja Alessandro Sereny) polega na pokonywaniu jego słabości i ograniczeń, na osiągnięciu nieosiągalnego. Nowy Cyrk, którego reprezentantem jest kanadyjska grupa, wykorzystuje jednak ciało performerów również w sposób bardziej zbliżony do tańca i teatru – jako środek ekspresji. Taniec staje się także sposobem komunikacji znaczeń – poprzez wykorzystanie, a nawet parodiowanie pewnych tradycji i konwencji. Spektakl *Dralion* sytuuje się więc na granicy cyrku i teatru tańca. Nowy Cyrk, łącząc elementy cyrku tradycyjnego, teatru tańca i innych sztuk, wpisuje się we współczesne tendencje do syntezy sztuk i, opisywanej przez Jeana-Marie Pradiera, estetyki stymulacji.

Słowa kluczowe: Nowy Cyrk, cyrk, taniec, ciało, performans.

DANCE AND MOTION AS A MEANS OF EXPRESSION IN THE NEW CIRCUS ANALYSIS OF THE PERFORMANCE *DRALION* BY CIRQUE DU SOLEIL

Summary

The article is an analysis of the performance entitled *Dralion* by Cirque du Soleil. The author locates the circus shows in the context of other performing arts, especially dance and dance theatre, using among others the theories of Richard Schechner and Erving Goffman. Special attention is paid to the performer's body concerning the works of the following dance researchers: Sondra Horton Fraleigh, Ewa Wycichowska and Dominika Byczkowska. The body is the main instrument, both for the circus artists and for actors or dancers. In all of these arts it is the body that conveys meanings, emotions and reflections. In case of the circus, the body is also the topic itself – the viewers admire its agility and fitness. The work of the circus 'body masters' (according to Alessandro Serena's classification) is based on overcoming its weaknesses and limits, on achieving what seems to be unachievable. However, the New Circus, represented by the Canadian group, uses performer's body as a means of expression in the way which is close to dance and theatre. Dance is also a way of meanings' communication – through using and even parodying some traditions and conventions. The performance *Dralion* is, therefore, situated somewhere on the boundary of the circus and dance theatre. The New

Circus, combining the elements of the traditional circus, dance theatre and other arts, can be analysed in the context of contemporary tendencies for arts synthesis and aesthetics of stimulation described by Jean-Marie Pradier.

Keywords: New Circus, circus, dance, body, performance.

Bibliografia

- Alter John, 1990, *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, University of Pennsylvania, Pensylwania.
- Byczkowska Dominika, 2012, *Ciało w tańcu. Analiza socjologiczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Croft-Cooke Rupert, Cotes Peter, 1986, *Świat cyrku*, tłum. Zygmunt Dzieciowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Danowicz Bogdan, 1984, *Był cyrk olimpijski*, Iskry, Warszawa.
- Filler Witold, 1963, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Fraleigh Sondra Horton, 1987, *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, University of Pittsburg, Pittsburg.
- Goffman Erving, 1981, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Hanna Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Hera Janina, 1975, *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Marciniak Magdalena, 2012, *Teatr energetyczny Jeana-François Lyotarda*, [w:] *Refleksje na temat ponowoczesności*, red. Marcin Lubecki, Libron, Kraków.
- Pradier Jean-Marie, 2012, *Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych*, przeł. Kinga Bierwiazzonek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Serena Alessandro, 2008, *Storia del circo*, Bruno Mondadori, Mediolan.
- Schechner Richard, 2006, *Performatyka. Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Ośrodek im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Weitz Eric, 2003, *Circus, modern*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, red. Dennis Kennedy, Oxford University Press, Oxford.
- Wycichowska Ewa, 2002, *Teatr tańca – przestrzeń dialogu*, [w:] *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji. Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej*, red. Barbara Ostrowska, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź.

Źródła internetowe

www.cirquedusoleil.com (oficjalna strona Cirque du Soleil) [dostęp: 2.07.2014].

www.sztukmistrze.eu (festiwal Carnaval Sztuk-Mistrzów, Lublin) [dostęp: 30.06.2014].

Kalina Kukielko-Rogozińska
Uniwersytet Szczeciński

„NIE” DLA ZWIERZĄT W CYRKU

Wprowadzenie

Na początku czerwca 2015 r. polskie media obieżyła informacja o decyzji prezydenta Słupska Roberta Biedronia, który odmówił zgody na występ Cyrku Arena na terenie zarządzanego przez siebie miasta. Oficjalne stanowisko magistratu w tej sprawie przedstawiła Karolina Chalecka z biura prasowego: „Tresowanie zwierząt budzi wątpliwości Urzędu Miejskiego co do przestrzegania praw zwierząt i ich dobrostanu, dlatego też dołączamy do grupy miast wprowadzających nowe standardy w tej kwestii”¹. Przysłowiową tajemnicą poliszynela szybko stał się fakt, że decyzja w tej sprawie zapadła na „najwyższym szczeblu w ratuszu”. Sam Biedroń otwarcie przyznał, że faktycznie osobiście podjął tę decyzję, zestawiając tysiąc pięćset złotych ewentualnego zarobku dla miasta z losem tresowanych zwierząt, zmuszanych do cyrkowych występów. I choć dyrekcja Areny zagroziła mu procesem, zapewnił, że zdania nie zmieni: „Miasto Słupsk nie będzie wspierać przedstawień, gdzie przewidziane są pokazy tresury zwierząt”².

Jak słusznie zauważyła Małgorzata Gołota z portalu naTemat, decyzja Biedronia nie tylko sprowokowała na nowo dyskusję o warunkach, w jakich żyją i pracują cyrkowe zwierzęta, lecz także pokazała,

¹ http://wyborcza.pl/1,75478,18134595,Robert_Biedron_nie_wpuszcza_do_Slupska_znanego_cyrku_.html [dostęp: 20.06.2015].

² <http://www.tvn24.pl/pomorze,42/cyrk-pozwie-biedronia-do-sadu-nie-maja-podstaw-zeby-nas-nie-wpuszcic,552597.html> [dostęp: 20.06.2015].

że Polacy mają dość patrzenia na ich cierpienie w imię źle pojmowanej rozrywki. Bez wątpienia rośnie liczba zwolenników cyrku XXI w. jako cyrku bez zwierząt. Zdaniem Gołoty, dotyczy to zarówno publiczności, jak i samych cyrkowców. Autorka przytacza wypowiedź Michała Niewiadomskiego z Agencji Artystycznej Mimello, który dostrzega znaczącą zmianę w preferencjach widzów: to nie zwierzęta, a występy mimów, tancerzy i ekwilibrystów budzą w nich największe emocje i artystyczne doznania³.

Kampania „Cyrk bez zwierząt”

Kluczowym problemem wciąż pozostaje brak jasnych rozstrzygnięć, zwłaszcza prawnych, regulujących zasady zakazu uczestnictwa zwierząt w przedstawieniach cyrków na terenie Polski. Ponadto warto zauważyć, że działania podejmowane na rzecz cyrku bez zwierząt nie ograniczają się jedynie do takich jednostkowych przypadków, jak opisana powyżej reakcja Roberta Biedronia. Dariusz Gzyra na łamach „Krytyki Politycznej” podkreśla, że tego typu protesty:

[...] mają [...] długą historię, w Polsce sięgającą co najmniej lat 80. XX wieku. Bywały lata, kiedy o problemie było głośno – telewizje na żywo relacjonowały pikiety, odmawiały transmisji występów zwierząt, a radni znajdowali sposoby, aby uprzykrzyć życie cyrkom wykorzystującym zwierzęta, jak to było w Legnicy czy Bielsku-Białej. Argument strony przeciwnej zawsze brzmiał podobnie: protestujący wskazują na pojedyncze przypadki patologii życia cyrkowego, próbując wmówić opinii publicznej, że to norma⁴.

W 2003 r. Stowarzyszenie Empatia (wówczas jeszcze jako grupa nieformalna), którego współzałożycielem jest Gzyra, podjęło systematyczne starania o zmianę społecznego nastawienia do zwierząt służą-

³ <http://natemat.pl/145879,slupsk-bez-cyrku-wypromuje-cyrk-bez-zwierzat-to-biznes-ktory-cieszy-sie-wielkim-powodzeniem> [dostęp: 25.06.2015].

⁴ <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/opinie/20130424/gzyra-nie-rob-cyrku-ze-zwierzat> [dostęp: 14.07.2015].

cych rozrywce człowieka oraz wprowadzenie ogólnopolskiego zakazu ich cyrkowych występów. I choć ostateczny cel nie został jeszcze osiągnięty, to po ponad dekadzie aktywnego funkcjonowania Empatia może pochwalić się wieloma sukcesami na tym polu. Szczególnie istotne wydaje się zaangażowanie tego stowarzyszenia w budowanie prozwierzęcej świadomości wśród najmłodszych członków polskiego społeczeństwa oraz związane z nim oddziaływanie na środowisko nauczycielskie⁵. Znaczącym efektem tej działalności jest również koalicja „Cyrk bez zwierząt”, którą Empatia wraz z blisko trzydziestoma organizacjami pozarządowymi zawiązała w roku 2013⁶.

Główne cele koalicji pokrywają się z problemami podnoszonymi przez Stowarzyszenie Empatia: zwrócenie uwagi na życie zwierząt, które służą rozrywce człowieka oraz doprowadzenie do prawnego zakazu wykorzystywania ich w cyrku. Poza tym duży nacisk kładziony jest na aspekt edukacyjny, siłą rzeczy odnoszący się zwłaszcza do dzieci i młodzieży, czyli głównych adresatów reklam przygotowywanych przez cyrki. Koalicjanci chcą pokazać „[...] młodym odbiorcom prawdziwe oblicze tej nieetycznej <rozrywki> oraz edukować o potrzebach, inteligencji i życiu zwierząt”⁷.

Koalicja realizuje swoje założenia, prowadząc kampanię społeczną pod hasłem „Trąbimy przeciw cyrkom!”. Według Beaty Tarczydło:

[...] kampania społeczna to swoistego rodzaju kampania komunikacyjno-promocyjna, której celem zazwyczaj jest wywołanie zmian postaw społecznych wobec pewnej idei czy problemu. Na ogół w tego typu przedsięwzięciach chodzi o osiągnięcie efektu edukacyjnego poprzez informowanie, wyjaśnianie, skłanianie do aktywności, poruszanie trudnych bądź wstydlivych tematów uwzględniających interes społeczny [Tarczydło 2013: 226].

Kampania „Cyrk bez zwierząt” nie ogranicza się tylko do działań edukacyjno-informacyjnych, lecz ma także ważny wymiar praktyczny.

⁵ <http://empatia.pl/cyrki/co-zrobilismy/> [dostęp: 14.07.2015].

⁶ Do koalicji przystąpiły m.in.: Basta!, Viva!, Vege Inicjatywa, Animals, Mondo Cane.

⁷ <https://cyrkbezzwierzat.wordpress.com/about/> [dostęp: 14.07.2015].

Działacze organizacji przeprowadzają protesty, pikety i happeningi pod cyrkami, w których znajdują się zwierzęta. Dodatkowo przygotowują również materiały wideo ukazujące warunki, w jakich są one tresowane, przetrzymywane i transportowane. Nagrania są umieszczane na stronie internetowej kampanii oraz na jej koncie na Facebooku. Zrzeszone w koalicji organizacje udostępniają ponadto petycje skierowane do instytucji państwowych odpowiedzialnych za los zwierząt. W kilku miastach Polski zorganizowano specjalne akcje uliczne, podczas których zbierano podpisy pod petycją w sprawie zwierząt wykorzystywanych przez człowieka dla celów rozrywkowych. Jej papierową wersję podpisało dotychczas około 50 tysięcy osób, a elektroniczną ponad 17 tysięcy⁸.

„Trąbimy przeciw cyrkom!” to kampania, która opiera się na kilku podzielanych przez wszystkich koalicjantów (i ich sympatyków) twierdzeniach. Przede wszystkim działania aktywistów skupiają się na tym, co dzieje się ze zwierzętami za kulisami cyrkowej areny. Koalicjanci są bowiem przekonani, że widzowie, zwłaszcza ci najmłodsi, muszą zdać sobie sprawę z tego, że zwierzęta przebywają w cyrku wbrew własnej woli. Są oderwane od naturalnego środowiska i stada, przetrzymywane w ciasnych boksach lub na niewielkich wybiegach, z których wychodzą tylko na czas tresury i występów. W trakcie sezonu przewozi się je z miasta do miasta, co stanowi dla nich kolejne źródło bólu i stresu. Natomiast poza sezonem, w kwaterach zimowych, mieszkają najczęściej w małych klatkach. Ograniczona przestrzeń, izolacja i samotność, w których wbrew swojej naturze spędzają większość czasu, sprawia, że wiele z nich choruje psychicznie i fizycznie⁹. Zdaniem Urszuli Zarosy, sielankowe wyobrażenie o cyrkach należy już do przeszłości. Przystajemy traktować je jako miejsca, w których zwierzęta przebywają z własnej woli, wdzięczne za opiekę, radośnie wykonujące sztuczki nagradzane smakołykami.

Zdajemy sobie sprawę, że ciasna klatka, jeżdżenie ciężarówką, bieganie na piłce, skakanie ze stołka na stół i tańczenie w rytm kiczowa-

⁸ http://www.petycje.pl/petycjePodpisyLista.php?petycjeid=119&podpis_rodzaj=1 [dostęp: 14.07.2015].

⁹ <https://cyrkbezzwierzat.wordpress.com/alternatywy> [dostęp: 14.07.2015].

tej muzyki, w dziecięcej sukience, nie są naturalnymi zachowaniami zwierząt – mówi Urszula Zarosa. Być może jednak trudno nam sobie wyobrazić związek przyczynowy, jaki zachodzi między tym dziwnym przedstawieniem a traktowaniem zwierząt poza kulisami kolorowego show. Tresura z użyciem przemocy (ostrych haków, elektrycznych straszaków), choroby psychiczne i fizyczne, oddzielenie od rodziny, życie w urągających warunkach, uniemożliwienie: biegania, schyłania się, marszu, kąpieli, kontaktu z grupą są cyrkową codziennością¹⁰.

O chorobach zwierząt żyjących w cyrkach pisze także Alicja Spodenkiewicz, lekarz weterynarii, zaangażowana w działania koalicji. Zdaniem autorki warunki panujące w cyrkach sprawiają, że mieszkające w nich zwierzęta są narażone na wiele schorzeń, takich jak: zaburzenia psychiczne, problemy spowodowane niemożnością zapewnienia właściwej opieki, a także urazy fizyczne związane z tresurą. Wśród najczęstszych chorób Spodenkiewicz wymienia stereotypię, czyli zaburzenie psychiczne objawiające się ciągłym powtarzaniem bezcelowych ruchów (m.in. chodzenie w kółko lub wzdłuż klatki, wrywanie sierści, wydziobywanie piór, skręcanie szyi, odrzucanie głowy w tył, przebieranie nogami itd.).

Zamknięcie przez długi okres czasu i pokonywanie przez cyrk odległości, zmiany temperatury związane z ciągłym przemieszczaniem się, tłum, hałas, ruch i światła, przebywanie w małych pomieszczeniach i brak ruchu przyczyniają się do [...] stresu i strachu. Pojawia się agresja (w tym samookaleczanie), gryzienie prętów, lękliwość. Wskutek stresu i tuż przed występami wzrasta też natężenie zachowań stereotypowych¹¹.

Kolejne problemy, na które wskazuje autorka, związane są ze stanem fizycznym zwierząt. Chodzi tu nie tylko o urazy i schorzenia narządów ruchu spowodowane tresurą i ograniczeniem swobodnego przemieszczania się, takie jak rany, zapalenia stawów, reumatyzm, kulawizny,

¹⁰ <http://urszulazarosa.natemat.pl/70219,24-godziny-w-klatce> [dostęp: 14.07.2015].

¹¹ <https://cyrkbezzwierzat.wordpress.com/2013/11/01/choroby-zwierzat-w-cyrkach> [dostęp: 14.07.2015].

przepukliny itd. Wiele konsekwencji ma również trudność w zapewnieniu wszystkim gatunkom odpowiedniej diety, dostosowanej nie tylko do ich podstawowych potrzeb, lecz także nietypowego dla nich trybu życia. Skutkiem tego rodzaju zaniedbań są często poważne choroby układu pokarmowego, mogące doprowadzić nawet do śmierci zwierzęcia. Cyrkowe warunki nie sprzyjają też dbaniu o odpowiednią higienę, co wiąże się z kolei z problemami dermatologicznymi. W polskich cyrkach żyją m.in. lwy i tygrysy, słonie, wielbłądy, konie, zebry, foki, legwany, węże i warany. Żaden, nawet najlepiej prowadzony cyrk, nie jest w stanie zapewnić im choćby namiastki ich naturalnego środowiska¹².

Tresura

Cyrkowe kulisy to również tresura, której koalicja poświęca w swojej działalności bardzo dużo uwagi. Wykonywanie sztuczek nie leży bowiem w naturze zwierząt, a często wręcz jej przeczy. Już w 2003 r., w liście do ówczesnego Rzecznika Praw Dziecka, członkowie Stowarzyszenia Empatia zwracali uwagę na ten aspekt działania cyrków.

W myśl ustawy o ochronie zwierząt „zwierzę jako istota żyjąca, zdolna do odczuwania cierpienia, nie jest rzeczą. Człowiek jest mu winien poszanowanie, ochronę i opiekę” (art. 1, ust. 1). Uważamy, że ze względu na swój charakter, żaden cyrk, w którym mamy do czynienia z tresurą, nie jest w stanie zapewnić zwierzęciu właściwych warunków bytowania, definiowanych w ustawie o ochronie zwierząt. Łamane są prawa do humanitarnego traktowania, przez co rozumie się traktowanie zapewniające mu opiekę i ochronę. Przypominamy także, że ustawowo zabrania się zmuszania zwierząt do wykonywania czynności, które powodują ból lub są sprzeczne z ich naturą (art. 17, ust. 4). Tresura jest właśnie wymuszaniem zachowań nienaturalnych, a sposób przetrzymywania zwierząt (także podczas transportu) nie uwzględnia ich rzeczywistych potrzeb, często powodując ból i cierpienie¹³.

¹² <http://www.blog.viva.org.pl/2015/01/22/kulisy-cyrkow-ze-zwierzetami-4-metody-tresury> [dostęp: 14.07.2015].

¹³ <http://empatia.pl/cyrki/co-zrobilismy> [dostęp: 15.07.2015].

W jaki sposób można nauczyć tygrysa skakać przez płonącą obcęż, a słonia stać na jednej nodze? Aktywiści organizacji pozarządowych, działających na rzecz kampanii, nagrywają ukrytą kamerą przebieg zakulisowej pracy treserów ze zwierzętami. Upubliczniane przez nich materiały przeczą niestety przekonaniu, że nauka cyrkowych trików odbywa się w humanitarny i bezpieczny dla zwierząt sposób. Fundacja VIVA! na swoim blogu przedstawiła cztery podstawowe narzędzia tresury:

1. Łańcuchy – nie musisz nawet wchodzić na zaplecze cyrku, wystarczy rzut oka na zwierzęta stojące na tyłach cyrkowego namiotu. Większość z nich zamknięta jest w klatkach lub przykuta krótkimi łańcuchami do wozów i pali wbitych w ziemię. Słonie, które na co dzień przemierzają dziesiątki kilometrów, w cyrku skazane są na niespełna kilkumetrowy łańcuch. Ból psychiczny bywa w tym wypadku niżej cięższy niż fizyczne cierpienie.

2. Hak – stosowany głównie w przypadku słoni. Zmusza do uległości nawet najdziksze zwierzęta. Słoniom wbijany jest zwykle tuż za uszami, wywołując ogromny ból. Zwierzę poddane tresurze za pomocą haka uczy się natychmiastowego posłuszeństwa. Słonie wykonują niezliczone sztuczki przed wesołą publicznością nie z własnej woli. Pamiętają o bólu.

3. Bat – podobno treserzy stosują wyłącznie pozytywne metody pracy ze zwierzętami. Skoro tak, to dlaczego na arenę cyrkową wychodzą z batem, a nie paczką przekąsek? Bat przypomina zwierzętom, kto jest ich właścicielem, kto wydaje rozkazy i kto wymaga.

4. Rażenie prądem – metoda stosowana podczas nauki trików zwierząt przetrzymywanych w parkach rozrywki oraz przygotowywanych do „roli” w filmach. Niezgoda zwierzęcia na zastosowanie się do reguł tresera skutkuje natychmiastowym porażeniem prądem elektrycznym. Trudno wyobrazić sobie bardziej brutalną tresurę¹⁴.

Nauka uległości i posłuszeństwa wobec człowieka rozpoczyna się, kiedy zwierzę jest młode, dzięki czemu treserom łatwiej wpływać na

¹⁴ <http://www.blog.viva.org.pl/2015/01/22/kulisy-cyrkow-ze-zwierzetami-4-metody-tresury> [dostęp: 14.07.2015].

jego charakter, złamać psychikę. Jest to proces, który dla uczestniczących w nim osobników może skończyć się nawet śmiercią. Według danych udostępniionych na stronie koalicji niemal połowa małych słońi poddawanych takiej procedurze umiera¹⁵.

Edukacja?

W marcu 2015 r. Komitet Psychologii PAN przygotował uchwałę będącą wyrazem poparcia dla działań organizacji pozarządowych, mających na celu ograniczenie i eliminowanie wykorzystywania zwierząt w cyrkach, wdrożenie społecznej kontroli nad sposobem, w jaki są one traktowane podczas tresury, transportu, postojów i występów, a także wprowadzenie mechanizmów gwarantujących należytą dbałość o ich dobrostan. Sygnatariusze uchwały wskazali również na fakt, że obecność zwierząt w cyrku wpływa na kształtowanie wobec nich niewłaściwych postaw.

Występy cyrkowe z udziałem zwierząt cieszą się dużą popularnością wśród dzieci, które są zachęcane do korzystania z tego typu rozrywki przez rodziców, szkoły, media i najbardziej zainteresowane tym zespoły cyrkowe. Dzieci obserwują na arenie zwierzęta zmuszane do zachowań i wykonywania sztuczek, które nie należą do repertuaru ich zachowań naturalnych. Po występach często oglądają je w ciężarówkach, klatkach czy na uwięzi, co może utrwalac ich przekonanie, że nie ma niczego złego w takim traktowaniu zwierząt w niewoli. [...] Spektakle cyrkowe z udziałem zwierząt są pozbawione walorów edukacyjnych, a także potencjalnie szkodliwe dla procesu wychowania młodych ludzi¹⁶.

Brak walorów edukacyjnych widowisk z udziałem zwierząt oficjalnie potwierdza także Ministerstwo Edukacji Narodowej i Sportu.

¹⁵ <https://cyrkbezzwierzat.wordpress.com/alternatywy> [dostęp: 14.07.2015].

¹⁶ <http://www.lodz.viva.org.pl/uchwala-komitetu-psychologii-pan-z-dnia-27-marca-2015-w-sprawie-poparcia-dzialan-podejmowanych-w-celu-ograniczenia-wykorzystywania-zwierzat-w-dzialalnosci-rozrywkowej-prowadzonej-w-cyrkach> [dostęp: 15.07.2015].

Według ministerstwa namawianie najmłodszych do oglądania tego typu występów jest działaniem niepożądanym. Co więcej, jest ono niezgodne z zapisami Konwencji Praw Dziecka, której stroną jest Polska, zakładającymi, że nauka to proces, który powinien rozwijać w dzieciach poszanowanie środowiska naturalnego (art. 29.1). Niestety, obserwując cyrkową arenę i jej kulisy, nie są one w stanie poznać prawdziwej natury ani zachowań zwierząt.

Czego uczą się dzieci o naturze tygrysa, patrząc na zamknięte w klatce, kręcące się w kółko na niewielkiej przestrzeni, zestresowane i złamane psychicznie zwierzę? Co mogą wywnioskować z widoku niedźwiedzia przebranego w sukienkę i stojącego na przednich łapach? [...] nieświadome cierpienia zwierząt, odnoszą mylne poczucie, że warunki, w jakich one przebywają, są dla nich właściwe i naturalne¹⁷.

Opinia MENiS została wydana pod wpływem nacisków Stowarzyszenia Empatia, które od początku swojej działalności domagało się zakazu rozprowadzania na terenie szkół i przedszkoli bezpłatnych wejściówek dla dzieci. Pisma na temat tego proceduru zostały też skierowane do wojewódzkich kuratoriów oświaty, które w większości zgodziły się ze zgłaszanymi przez to stowarzyszenie wątpliwościami. Rozdawanie biletów na terenie placówek oświatowych zostało potraktowane jako działania reklamowe, mające na celu nakłonienie dzieci i ich rodziców do wizyty w cyrku. Poza tym kuratorzy potwierdzali brak edukacyjnego aspektu pokazów cyrkowych z udziałem zwierząt, wskazując jednocześnie, że nie są to sytuacje wychowawcze, które sprzyjają uczeniu się pozytywnych zachowań, tolerancji i wrażliwości¹⁸.

Dzieci bardzo lubią zwierzęta i taki jest najczęściej argument rodziców, którzy mimo wszystko kupują im bilety do cyrku właśnie po to, żeby umożliwić kontakt z różnymi gatunkami. Nie są jednak świadome nienaturalnego zachowania zwierząt cyrkowych, nie znają sposobów, jakie stosują treserzy, by osiągnąć pokazywany na arenie efekt, czy

¹⁷ <https://cyrkbezzwierzat.wordpress.com/alternatywy> [dostęp: 14.07.2015].

¹⁸ <http://empatia.pl/cyrki/co-zrobilismy> [dostęp: 15.07.2015].

warunków, w jakich egzystują zwierzęta. Koalicjanci są jednak przekonani, że gdyby dzieci dowiedziały się, jak naprawdę wygląda życie cyrkowych słoni i lwów, prawdopodobnie w większości nie chciałyby już w takich spektaklach uczestniczyć. Nie ulega wątpliwości, że najczęściej nauczą się, kiedy będą obserwować zwierzęta we właściwym dla nich środowisku. Dlatego dobrym pomysłem dla małych miłośników przyrody są przede wszystkim wycieczki do lasu i parków narodowych, gdzie mają możliwość obcowania z prawdziwą naturą¹⁹.

Zakaz

Kampanię „Trąbimy przeciw cyrkom!” wspiera wiele osób związanych ze światem nauki, kultury i sztuki. Jedną z nich jest profesor Jan Hartman z Zakładu Filozofii i Bioetyki w Collegium Medicum UJ, który wyrażając swoje poparcie dla jej działań, powiedział:

Tresowane zwierzęta nie uczestniczą w cyrkowym święcie. Im nie jest wesoło ani nie czerpią radości z tego, że są okłaskiwane. One walczą o życie. Nauczono je, że aby przetrwać, zdobyć pożywienie i uniknąć bólu – muszą wykonywać zupełnie obce ich naturze lub naturę tę wypaczające czynności. Nie ma nic śmiesznego w tym, że człowiek może ujarzmić niedźwiedzia albo lwa. [...] Jego życie między ciasną klatką a cyrkową areną, na której króluje treser z nieodłącznym batem i kubłem z pożywieniem, jest całkowitym przeciwieństwem i zaprzeczeniem takiego życia, jakie to zwierzę chciałoby prowadzić i które byłoby dla niego dobre. Śmiejąc się i klaszcząc na występach treserów z ich zwierzętami, śmiejemy się tak naprawdę z cudzego nieszczęścia²⁰.

Naturalną konsekwencją sprzeciwu wobec opisywanej przez Hartmana sytuacji jest dążenie zwolenników kampanii do wprowadzenia prawnego zakazu tresury i występów z udziałem zwierząt. Wiele wskazuje na to, że podjęto inicjatywę, która może zakończyć

¹⁹ <https://cyrkbezzwierzat.wordpress.com/alternatywy> [dostęp: 14.07.2015].

²⁰ Ibidem.

się sukcesem. Tego rodzaju rozwiązania ustawodawcze wprowadzono już bowiem – i to często właśnie w wyniku obywatelskich kampanii społecznych – w wielu krajach świata. Dzikie zwierzęta nie pojawiają się już w cyrkach w Wielkiej Brytanii, Austrii, Belgii, Słowenii, na Węgrzech, w Chorwacji, Holandii, Izraelu, Panamie, Peru, Paragwaju, Singapurze, Ekwadorze i na Kostaryce. Natomiast w takich krajach, jak Grecja, Boliwia, Bośnia i Hercegowina, Chiny, Brazylia, Malta i Cypr – zakaz dotyczy wszystkich zwierząt. Z kolei częściowe ograniczenia obowiązują w Danii, Australii, USA, Szwajcarii, Meksyku, Czechach, Kanadzie, Indiach, Nowej Zelandii i na Tajwanie. Istnieją też miasta czy regiony, które tego rodzaju zarządzenia wprowadzają lokalnie, nawet jeśli prawo krajowe dopuszcza udział zwierząt w przedstawieniach. Spektakularnym przykładem jest w tym przypadku Hiszpania, w której zdecydowało się na to 137 miast i cały region Katalonii²¹.

Tymczasem w Polsce wszelkie działania społeczne i samorządowe na rzecz wprowadzenia zakazu prezentowania w cyrkach tresury zwierząt nie spotykają się z akceptacją prawną. W grudniu 2016 r. wojewódzki sąd administracyjny unieważnił zarządzenie burmistrza Sandomierza, który zakazał występowania cyrków ze zwierzętami. „Z uzasadnień orzeczeń sądowych wynika jednoznacznie, że organy samorządów terytorialnych nie są uprawnione do regulowania swoimi aktami administracyjnymi działalności gospodarczej przedsiębiorców cyrkowych” – mówiła adwokat Renata Wójtuk-Janusz [„Gazeta Wyborcza”, 21.12.2016].

Zamiast zakończenia

Na początku lat 50. XX w., w swoim debiutanckim tomiku *Dłatego żyjemy*, Wisława Szymborska zamieściła wiersz zatytułowany *Zwierzęta cyrkowe*:

Przytupują do taktu niedźwiedzie,
skacze lew przez płonące obręcze,

²¹ Ibidem.

małpa w żółtej tunice na rowerze jedzie,
trzaska bat i muzyczka brzęczy,
trzaska bat i kołysze oczy zwierząt,
słoń obnosi karafkę na głowie,
tańczą psy i ostrożnie kroki mierzą.
Wstydę się bardzo, ja – człowiek
Źle się bawiono tego dnia:
niezczędzono hucznych oklasków,
choć ręką dłuższa o bat
cień rzuciła ostry na piasku
[Szymborska 1954: 33].

Niestety, po ponad sześćdziesięciu latach przejmujące słowa poetki są wciąż aktualne. Sztuka cyrkowa jest piękna, ale tylko wtedy, kiedy tworzą ją artyści trenujący i występujący przed publicznością z własnej woli, a nie ze strachu przed bólem.

Streszczenie

Celem artykułu jest prezentacja działań społecznej kampanii „Cyrk bez zwierząt”. Ponad dwadzieścia stowarzyszeń prozwierzęcych z całej Polski (m.in. Basta!, Viva!, Empatia) zawiązało koalicję, której podstawowym celem jest doprowadzenie do prawnego zakazu wykorzystywania zwierząt w cyrkach na terenie naszego kraju. Tego typu rozwiązania zostały już wprowadzone w kilku krajach na świecie, a stało się tak właśnie pod wpływem inicjatyw obywatelskich. W Polsce wciąż brak całościowych rozwiązań, ale wiele dokonuje się w tej kwestii w poszczególnych miastach (np. zakaz dystrybucji biletów do cyrku w szkołach wprowadzony przez Kuratorium Oświaty w Łodzi). Pod hasłem „Trąbimy przeciw cyrkom!” koalicja działa również na rzecz edukowania społeczeństwa (głównie dzieci i młodzieży – najliczniejszych cyrkowych widzów) poprzez zwiększanie świadomości o uczuciach, inteligencji, ale i cierpieniu zwierząt wykorzystywanych dla rozrywki człowieka.

Słowa kluczowe: kampania społeczna, zwierzęta w cyrku, zakaz wykorzystywania zwierząt.

„NO” TO ANIMALS IN CIRCUSES

Summary

The purpose of the paper is to present actions of the social campaign ‘Circus Without Animals’. More than twenty pro-animal associations from Poland (among others, Basta!, Viva!, and Empatia) established a coalition primarily focused on implementation of a legal ban on the use of animals in circuses in our country. Such solutions have already been introduced in several countries around the world as a result of the impact of civic initiatives. In Poland we still have no comprehensive solutions, however there are a lot of local initiatives in particular cities (for example, the Board of Education in Łódź forbade distribution of tickets to circuses in schools). The coalition, using the slogan ‘We trumpet against circuses’, is involved in educational activities (addressed mainly to children and youth, making up the majority of the circus audience), informing people about feelings and intelligence, but also about suffering of animals used for human entertainment.

Keywords: social campaign, animals in circus, ban on the use of animals.

Bibliografia

- Szyborska Wisława, 1954, *Dlatego żyjemy*, Czytelnik, Warszawa.
Tarczydło Beata, 2013, *Kampania społeczna w teorii i praktyce*, [w:] *Wykorzystanie nowych mediów w public relations*, red. Jerzy Gołuchowski, Aldona Frączkiewicz-Wronka, Wydawnictwo Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach, Katowice.

Źródła internetowe

- www.blog.viva.org.pl [dostęp: 14.07.2015].
www.cyrkbezzwierzat.wordpress.com [dostęp: 14.07.2015].
www.empatia.pl [dostęp: 14.07.2015].
www.krytykapolityczna.pl [dostęp: 14.07.2015].
www.lodz.viva.org.pl/uchwala-komitetu-psychologii-pan-z-dnia-27-marca-2015-w-sprawie-poparcia-dzialan-podejmowanych-w-celu-ograniczenia-wykorzystywania-zwierzat-w-dzialalnosci-rozrywkowej-prowadzonej-w-cyrkach/ [dostęp: 15.07.2015].

www.natemat.pl [dostęp: 25.06.2015].

www.petycje.pl [dostęp: 14.07.2015].

www.tvn24.pl [dostęp: 20.06.2015].

www.urszulazarosa.natemat.pl [dostęp: 14.07.2015].

www.wyborcza.pl [dostęp: 20.06.2015].

Teatr w cyrku – cyrk w teatrze

Jan Ciechowicz

Uniwersytet Gdański

TEATR Z CYRKU (NA PRZYKŁADZIE *ŻOKO*, *MAŁPY BRAZYLIJSKIEJ*, 1825)

Cyrk, a cóż to takiego?

Uniwersalny słownik języka polskiego [Usjp 2003: 498] podaje cztery rozumienia słowa/rzeczownika cyrk (r. m., d. III, od łac. *circus* – linia kołowa, pierścień; ale i plac wyścigowy oraz cyrk):

- to okrągły namiot lub budynek z areną, gdzie odbywają się popisy akrobatów, występy klaunów, popisy tresury zwierząt;
- to samo widowisko cyrkowe (którego można nie lubić);
- to przedsiębiorstwo zatrudniające artystów biorących udział w takim widowisku;
- to wreszcie – potocznie – dziwne zachowanie; dziwne i śmieszne (np. pijany urządził „istny cyrk” w restauracji).

W kanonicznej rozprawie (z obrazkami) *Świat cyrku* Ruperta Croft-Cooke’a i Petera Cotesa [Croft-Cooke, Cotes 1986: 142] przeczytać można o starożytnej świetności cyrku. Wychodzi jednak na to, że *Circus Maximus* – z VI w. p.n.e., wybudowany dla 250 tysięcy widzów – był znacznie większy od legendarnego *Colosseum* – z epoki Flawiuszów, z I w. n.e., dla 50 tysięcy widzów. Mirosław Kocur w swojej monografii *We władzy teatru* [Kocur 2005: 59–82], gdzie właściwie cały starożytny Rzym jest przedstawiony jako teatr, wpisuje zjawisko cyrku w kategorię: teatr śmierci.

W tym dość okrutnym „teatrze zwierząt”, który nie przestawał być cyrkiem, dręczono lwy, lamparty, pantery, niedźwiedzie, krokodyle,

a nawet strusie – a nie tylko byki. Całość dopełniały wyścigi rydwanów i walki gladiatorów. Nie brakowało również poważnych badaczy, którzy twierdzili, że do cyrku droga prowadziła przez... burdele.

Pierwsze udokumentowane *venatio*, czyli polowanie, myślistwo, łowy, ale i „walkę gladiatorów z dzikimi zwierzętami”, a tutaj po prostu krwawe polowanie, urządził w Rzymie Marek Fulwiusz Nobilior już w 186 r. p.n.e. – a podczas podobnego widowiska trzynaście lat później „zarżnięto spektakularnie 65 drapieżnych kotów z Afryki oraz po 40 niedźwiedzi i słoni” [Kocur 2005: 68]. W następnych latach liczba zabijanych zwierząt rosła lawinowo, mimo zakazu senatu – jak przekonuje Kocur. Zachowały się nawet efektowne mozaiki przedstawiające takie *venatio*, które można oglądać w Muzeum Archeologicznym w Trypolisie (Libia), gdzie po lewej stronie niedźwiedź walczy z bykiem, po prawej zaś na pożarcie (chyba lwów) został wystawiony nagi człowiek, wszak widowiska nie mogły nużyć, „teatr śmierci musiał być urozmaicony” [Kocur 2005: 70].

W ten porządek wpisują się późniejsze „teatralne egzekucje”, prawdziwy koszmar dla gladiatorów, podczas których Neron będzie nierzadko głównym, mocno perwersyjnym aktorem. Niewolników i przestępców skazywano wówczas na walkę z dzikimi zwierzętami (*damnatio ad bestia*), z wiadomym z góry rezultatem. Ponadto egzekucje *ad bestionas* można oglądać na zachowanych do dziś mozaikach w Tunezji.

Na szczęście po upadku Rzymu (w IV w.) aż po wiek XVIII (Anglia) o cyrku – nie tylko w takim wydaniu – będzie raczej głucho. Odnotujmy jeszcze dla porządku, że w tzw. międzyczasie osobnych amfiteatrów jako cyrków – poza Rzymem – doczekały się takie miasta, jak Werona, Pompeje, Syrakuzy i francuskie Bordeaux.

Nowożytnie widowiska cyrkowe jako rozrywkę – a nie „teatr śmierci” – wiąże się z nazwiskiem Philipa Astleya (1742–1814), który w 1768 r. otworzył w Londynie pierwszy nowożytny cyrk-amfiteatr, na swój sposób „nowy cyrk”. Występowali w nim już on sam, czyli mistrz woltyżerki, artysta raczej „nie-uczony”, jego żona – tancerka, konie i kucyki, ale także „grały” chińskie cienie (teatr cieni) i prezentowane były „piramidy egipskie” (bodaj jako teatr figur). Z polskich badaczy zasługi Astleya najświetniej opisał Zbigniew Raszewski w klasycznym już studium *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego* [Raszew-

ski 1963: 221–268], a dopiero po latach, w wersji popularnonaukowej, Bogdan Danowicz [Danowicz 1984].

Pierwszy jednak na liście odważnych polskich badaczy, którzy zmierzili się z całym zjawiskiem cyrku, był oczywiście Witold Filler. To on, aktor średniej klasy z wykształcenia, a krytyk teatralny z wyboru, poświęcił osobne książki zarówno teatrykom ogródkowym (*Melpomena i piwo*, 1960), operetce (*Rendez-vous z warszawską operetką*, 1961), jak i cyrkowi [Filler 1963]. Jego książka o cyrku, wydana przez WAiF, ze świetną okładką Romana Cieślewicza, przedstawiającą ekwilibrystykę lwa na... piłce, wcale nie jest jakąś popularną broszurką, lecz porządnie napisaną (Filler miał świetne pióro) publikacją popularnonaukową, opartą na obszernej bazie dokumentacyjnej, z penetracją – w aspekcie cyrkowym – prasy warszawskiej za lata 1780–1918. Filler miał dobry słuch na teatr „lekkiej muzy”, nie tylko jako naczelny „Teatru” czy przede wszystkim „Szpilek”, ale jako długoletni dyrektor artystyczny warszawskiej Syreny. To krytyk wszędobylski, utalentowany, niewyobrażalnie płodny, a także zdecydowanie „podbity ideologicznie” (m.in. autor dość wstydlivej książeczki *Literatura Małej Emigracji*, 1970).

O cyrku wszakże zarówno Witold Filler, jak i później Bogdan Danowicz napisali w sumie zupełnie sensowne książki „do czytania”. Na marginesie trzeba jednak koniecznie przypomnieć, że jeszcze wcześniej powieść o cyrku – nie tylko jako powieść środowiskową – pt. *Cyrk przyjechał*, wydał Marian Promiński [Promiński 1953]¹. Wracając jednak do Astleya w oczach Raszewskiego, który był w tej refleksji zarówno przed Fillerem, jak i Danowiczem, warto przypomnieć, że był on „świetnym kawalerzystą, zaczął od popisów woltyżerskich,

¹ Był to sam szczyt tzw. socrealizmu i dlatego powieść Mariana Promińskiego potraktowano dość krytycznie – jako powieść „środowiska zamkniętego” – zarówno Włodzimierz Maciąg („Twórczość” 1953, nr 12), jak i Krzysztof Teodor Toeplitz („Nowa Kultura” 1953, nr 49). Bodaj tylko Henryk Vogler zachował zdrowy rozsądek i napisał, że jest to powieść „pełna, barwna” i pełna „żywych ludzi” (to nie Chagall, który z cyrku zrobił mistyczną, tajemniczą metaforę, tak groźną dla socrealizmu – „Życie Literackie” 1953, nr 48, s. 4).

które w roku 1787 połączył z pantomimą” [Raszewski 1963: 227]. Od początku Astley urządzał swoje występy na kolistej arenie – twierdzi Raszewski – „po raz pierwszy od czasów starożytnego cyrku”; po prostu wyciął z areny część obwodu i ustawił tam scenę, połączoną wszakże z areną dwoma pomostami. Zmarł w 1814 r., mając 72 lat – i zdążył w ciągu swojego pracowitego żywota zbudować blisko dwadzieścia podobnych amfiteatrów w Anglii i we Francji.

Dla nas najważniejszy wszakże będzie tutaj paryski Cirque Olympique – czyli trzeci już Cyrk Olimpijski (dwa poprzednie spłonęły), wybudowany bodaj w 1827 r. za 160 tysięcy franków, jakie zgromadzili mieszkańcy Paryża – najwspanialszy ze wszystkich, ze średnicą areny 15 m i sceną głębokości 18 m. Ten Cyrk Olimpijski nie tylko odwiedzał Adam Mickiewicz (i miał odwagę się do tego przyznać), lecz także skonstatował w sławnej Lekcji XVI (1843), przez wielu traktowanej jako manifest romantycznego teatru przyszłości, że „we Francji jedynie Cyrk Olimpijski nadaje się do przedstawień poważniejszej sztuki. Można by tam wystawiać sceny z burzliwego życia bohaterów i wprowadzać masy, które dziś wiele znaczą w życiu społecznym” [Mickiewicz 1998: 197]².

Teatr, nie cyrk (z cyrku) – rzut oka na całość

Nasz, dość imperialnie pomyślany teatr, a nie cyrk (ale z cyrku) – jako zadanie do wykonania – mógłby zaczynać się od francuskiego melodramatu w trzech aktach *Żoko, małpa brazylijska* (Paryż 1825), trzech autorów: Julesa Josepha Gabriela de Lurieu, Edmonda Rocheforta i Jeana Merle, w spolszczeniu Józefa Damse, grany w 1828 r. zarówno w Teatrze Narodowym w Warszawie, jak i w Starym Teatrze w Krakowie. Był to od razu tytuł szlagierowy. *Żoko* mógł w Paryżu oglądać nawet Adam Mickiewicz (ale nie musiał), wszak *Świat teatralny młodego Mickiewicza* Michała Witkowskiego dotyczy tylko lat

² Por. Ciechowicz 2000: 45–56 (na okładce tego tomu udało się m.in. umieścić duże zdjęcie lornetki teatralnej Mickiewicza z roku 1841, przechowywanej w zbiorach Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie).

„krajowych”, czyli doświadczeń wileńskich (1815–1824) [Witkowski 1971], a nie paryskich czy szwajcarskich, nad którymi trzeba rozpocząć osobne, porządne studia (zadanie dla badacza pokroju prof. Krzysztofa Rutkowskiego).

Dalej mógłby pójść *Sen Felicji Kruszewskiej* (Wilno, 1927) [Kruszewska 1928] z Zielonym Pajacem jako bohaterem, o którym Juliusz Osterwa, twórca *Reduty*, miał powiedzieć mocno zgorszony, że to „popis efektów i wymysłów raczej z dziedziny cyrku niż poważnego teatru” [Szczyblewski 1971: 307–308]³.

Z bólem serca musimy pozostawić na boku (i tylko zasygnalizować) cały zestaw sztuk teatralnych z „cyrkowym tematem”; nawet *Łażnię* Włodzimierza Majakowskiego (1929), przecież komedię polityczną w 6 aktach „z cyrkiem i fajerwerkiem” – jak głosi podtytuł – której polską prapremierę przygotował dopiero Kazimierz Dejmek (w tłumaczeniu Artura Sandauera, Łódź, Teatr Nowy, 1954) [Majakowski 1956].

Z boku pozostać musi także, niestety, dużo wcześniejszy teatr „budy jarmarcznej” Wsiewołoda Meyerholda, bynajmniej niewyparty przez sztukę kina. Buda jarmarczna jest przecież wieczna, za sprawą „Arlekina i Pantalone, głównych bohaterów budy jarmarcznej z okresu późnego odrodzenia (*commedia dell'arte*)” [Meyerhold 1988: 169].

Bardzo silną sekwencją tak pomyślanej rozprawki mógłby być wreszcie *Cyrk Tralabomba* rodziny Afanasjewów z Sopotu (Gdańsk 1959), Aliny i Jerzego, plastyczki i poety oraz jej brata, Ryszarda Rynkowskiego, zawodowego aktora. Przykład „teatru osobnego” z prawdziwego zdarzenia, wszak „życie to też cyrk, tylko bez zabezpieczającej siatki” – jak miał powiedzieć Andriej Wozniesieński w rozmowie z Jerzym Afanasjewem, w czasie ich występów w Moskwie [Nawrocka 2000: 27–44]. Cyrkowy charakter teatrzyku wywodził się z Bim-Bomu Zbigniewa Cybulskiego i Bogumiła Kobieli, ale forma cyrku

³ Zwykle bardzo surowy Karol Irzykowski, zobaczył w *Śnie* Kruszewskiej wszystko: i baśń dzieciinną, i psychologię senną, wyspiańszczyznę i *Skarb* Staffa, alegoryzm wymieszany z symbolizmem w formistycznym stylu Witkacego („Robotnik” 1928, nr 139, s. 2). Jerzy Liebert zaś po prostu „świat pięciu zmysłów”, czyli sensualizm na potęgę („Wiadomości Literackie” 1927, nr 44, s. 3).

w *Tralabombie* miała jednak „istotny sens filozoficzny”, przy „absolutnej doskonałości technicznej”, jak zapewniał Jan Kott [Kott 1959].

Cyrk Tralabomba, którego Jerzy Afanasjew był zarazem dyrektorem, reżyserem, aktorem i autorem tekstów, wyprzedził o dobre dziesięć lat pierwsze prezentacje w brytyjskiej BBC *Latającego Cyrku Monty Pythona* (1969–1974) [Chapman 2004].

Nie tylko klaun i tygrys, ale i małpa

Tymczasem musi nam wystarczyć za całe to „cyrkowe gospodarstwo”, na zasadzie *pars pro toto*, rzeczona *Żoko, małpa brazylijska*. Rolę Żoko grał w Polsce od początku mąż Julii Sobczyńskiej/Sanders, która m.in. tańczyła rolę Gracji w *Powrocie Wener do Olimpu*, niemiecki tancerz (nie aktor), niejaki Heinrich Springer, o którym nawet *Słownik biograficzny teatru polskiego* podaje bardzo niewiele informacji. A mianowicie, że urodził się około 1797 r., a działał do około 1830 (w latach 1828–1830 występował gościnnie w Warszawie; a w 1830 w zespole J. Szymajły) [Sbtp 1973: 672]. Prapremierę światową przygotował paryski teatr Porte Saint Martin, który „romantyczność wprowadził na scenę” – jak pisał Raszewski – uchodzący wszakże za scenę bulwarową, dokładnie 16 marca 1825 r. Na pewno Juliusz Słowacki widział tutaj trochę później Pannę George (Małgorzatę Józefinę Wemmer), kiedyś nawet kochankę Napoleona, dla której rujnował się na łożu, żeby „lepiej widzieć grę jej twarzy” [Raszewski 1963: 240–241]. U Niemców Żoko grał Eduard Wilhelm Klischnigg – grał małpę, która nie mówi.

Studiując starannie *Repertuar teatrów warszawskich w latach 1814–1831* w opracowaniu Eugeniusza Szwanowskiego, możemy się łatwo doliczyć przynajmniej 10 spektakli w Teatrze Narodowym – w marcu i kwietniu 1828 – tylko w pierwszym roku eksploatacji sztuki [Szwanowski 1973]. Ponadto udało się ustalić, że do scenariusza dopisywano kolejne „osoby dramatu” (postaci)⁴. 24 lutego 1829 r. Springer

⁴ Zob. *Żoko, małpa brazylijska*, Warszawa 1825 [zarówno w poznańskiej Bibliotece Raczyńskich, jak i w Bibliotece Śląskiej w Katowicach (sygn. BTL 739) zachowały się egzemplarze teatralne polskich realizacji *Żoko*].

(i spółka) zagrał nawet *Żoko* w Amfiteatrze w Łazienkach (czyli w Pomarańczarni). Skądinąd wiemy, że pismo warszawskie „Motyl” wydrukowało wtedy taką wersję *Żoko, małpy brazylijskiej*, która była... opowiadaniem, a nie melodramatem w 3 aktach [„Motyl” 1829].

Na polskiej prapremierze, 26 marca 1828 r., padł od razu rekord frekwencji, ponieważ w warszawskim Teatrze Narodowym zgromadziło się podobno aż 1100 widzów. Jak grał Springer? Skoro był Niemcem, tylko „przyuczonym” do polszczyzny przez żonę, a do tego tancerzem, grał raczej bezmownie. Na wielkim drzewie skakał z gałęzi na gałąź jak małpa; zdaniem recenzenta „Kuriera Warszawskiego” grał „bardzo naturalnie”, a w scenie finałowej wzbudził „powszechny żal widzów” [„Kurier Warszawski” 1828].

Pisali już zresztą o tym „kontekstowo” historycy teatru z poznańskim adresem, profesorowie UAM: Dobrochna Ratajczakowa [Ratajczakowa 2008] i Krzysztof Kurek [Kurek 2012]. Wszak, żeby zacytować didaskalia „wstępne” w *Żoko*: „Teatr przedstawia las bambusowy, na przedzie wielkie drzewo, w środku wyciągniona sieć, tak że się w nią schować można; po lewej mały domek z drzewa bambusowego otoczony palmami. Na przodzie słup z dzwonkiem”.

Z grubsza chodzi o to, że właściciel plantacji, kupiec portugalski Fernandez, zabił węża, który zaatakował małpę (i ją w ten sposób ocalał). Od tej chwili „po ludzku” pomyślana małpa nie odstępuje człowieka. Zabawia np. robotników całej plantacji (tańczy do muzyki „gitarowej”, pomaga przy codziennej robocie – zrywa orzechy kokosowe i je rozłupuje, a potem podaje do stołu). W jednej z sekwencji przynosi nawet Fernandezowi odnalezione klejnoty zawinięte w liście. Tańczy i skacze; zadziwia sprytem i zręcznością linoskoczek. Bywa też inteligentnie zabawna, kiedy np. parodiuje swego pana i ubiera się „we frak” (każe wtedy człowiekowi o imieniu Pedro, złożyć sobie pokłon, jak prawdziwemu panu).

Kiedy w akcie II na horyzoncie pojawia się okręt – jak w Cyrku Olimpijskim, gdzie przecież „aranżowano” nawet małe bitwy morskie z użyciem areny-basenu – który ostatecznie rozbija się o skały – małpa *Żoko* ratuje tonące niemowlę, które ogrzewa własnym ciałem. Zaraz potem, jak to w melodramacie, na dziecko rzuca się jadowity wąż. Małpa *Żoko* stacza z nim – w obronie „małego” człowieka – śmiertelny bój,

ostatecznie „nieszczęśliwie” postrzelona przez marynarza. Resztkami sił doczołguje się do swego pana – i umiera jak bohaterka.

Na jednym z warszawskich spektakli, bodaj 22 kwietnia 1828 r., po raz pierwszy urządzono pokaz „z tresurą żywego węża” jako prolog do przedstawienia. Bohdan Korzeniewski – jako wytrawny badacz dramy – przypomina, że w *Żoko brawa*, czyli „rzęsiste oklaski”, otrzymały już „żywioly”, a więc sekwencje tonącego okrętu, zapadające ciemności i dalekie błyskawice, potem nagła burza i trzaskanie piorunów, co „krzyżują się w powietrzu” [Korzeniewski 1993: 54].

Tak czy inaczej, zupełnie bezkonkurencyjne świadectwo teatralnej kariery *Żoko, małpy brazylijskiej* pozostawił jednak Stanisław Krześciński, średniej klasy dziewiętnastowieczny aktor, ale za to znakomity autor bezkonkurencyjnych pamiętników teatralnych *Koleje życia, czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych* [Krześciński 1957: 52, 83–84]. Jak zapamiętał aktor/autor pamiętnika: „Gazety rozpiswały się dość obszernie o tej nowości i zręczności grającego”. Z anotacji Korzeniewskiego wiemy, że Springer jako małpa „miał takie poczciwe serce, że zbierał dla pana brylanty i ze stromych skał skakał w odmęty morskie”. Cudem wyratował dziecko. Niestety, postrzelony przez nieświadomego rzeczy marynarza, przywlekl się do stóp don Fernandeza, spoglądał z boleścią, zdychał z powszechnym – jak pamiętamy – „żalem widzów” (płakali, podobno, po obu stronach rampy).

Krześciński miał wtedy 28 lat. Kiedy Jakub Frołowicz (działał w latach 1827–1833), aktor i śpiewak, na swój benefis sprowadził z Warszawy *Żoko, małpę brazylijską*, ale bez muzyki, za którą „za dużo żądano” – na małpę upatrzył sobie od razu właśnie Krześcińskiego. Warto więc w tym miejscu przypomnieć, że autorem polskiego przekładu, ale bodaj i muzyki, był Józef Damse – starszy, niezły komik, ale i kapelmistrz.

Nowy *Żoko* nie widział na własne oczy gry Springera, ale skorzystał „z opowiadań” Stanisława Łapińskiego, swojego szkolnego kolegi, aktora i pisarza, a nawet wójta w Łęcznej – a także z obserwacji pewnej małpki (u jakichś ekscentrycznych mieszkańców miasta Lublina). Dobra też sobie „różne stosowne kawalki” z innych melodram, porządnie rozejrzał się w sztuce, a nawet zamówił specjalny kostium u dekoratora teatralnego (nazwiskiem Malinowski). Ubiór miał więc płócienny, który i twarz, i całą figurę przysłaniał (i upodabniał go do małpy).

Całość wystawy przypominała brazylijską plantację. Nie zachował się wprawdzie afisz tej lubelskiej prezentacji *Zoko*, gdzieś z około 1830 r., ale i tak nie znaleźlibyśmy tam – wśród wykonawców – nazwiska Stanisława Krześcińskiego, bo zastrzegł on sobie anonimowość, ponieważ nie uchodzi, aby „nazwisko artysty kłaść przy rolach zwierzęcych”, jak w cyrku (tylko „trzy gwiazdki” przy Małpie – jako roli). Nie trzeba pewnie dodawać, że „powodzenie było najświetniejsze”. Sztukę powtórzono już następnego dnia i zapowiedziano „w okolicach świąt Bożego Narodzenia”. Doszło nawet do tego, że jakiś dobosz z trzeciego pułku... podszywał się pod rolę Małpy, czyli Krześcińskiego. Na trzecim więc przedstawieniu – także z wypowiedzi Nowińskiego – wśród bardzo licznego zgromadzenia, Krześciński, przywoływany bezimiennie za znakomitą rolę Małpy – na scenie Teatru Starego w Lublinie dokonał dowcipnej samo-dyskredytacji w takich oto słowach: „Łaskawa publiczności! Wasze względy są tak wielkimi i silnymi, że zwierzęciu mowę przywracają!”. No i wtedy dało się słyszeć jeden tylko okrzyk: „Krześciński! To nasz Krześciński!” Triumf był zupełny.

A historykowi teatru z trójmiejskim adresem, wypada tylko sparafrazować „skrzydlate słowa”, bodaj wicepremiera Ireneusza Sekuły, „mój to cyrk i moje małpy”.

Streszczenie

Co to jest cyrk? Artykuł zawiera próbę definicji zjawiska. Odnosi się m.in. do Cyрку Olimpijskiego czasów Mickiewicza. Następnie analizie zostaje poddany melodramat w 3 aktach *Zoko, małpa brazylijska* (1825), wielki szlagier sceniczny XIX w., spolszczony przez Józefa Damse. Polska prapremiera odbyła się w Teatrze Narodowym w Warszawie (1828), gdzie rolę małpy zagrał „genialnie” tancerz Heinrich Springer. W długiej karierze teatralnej *Zoko* świetną kreację stworzył także Stanisław Krześciński, m.in. na scenie Teatru Starego w Lublinie (na benefis J. Frołowicza, zapewne w roku 1829). Nazwisko aktora podobnego do małpy ukryte zostało na afiszu pod „trzema gwiazdkami” (dla niepoznaki).

Słowa kluczowe: cyrk, teatr, Cyrk Olimpijski, małpa.

THEATRE MADE OF CIRCUS (BY THE EXAMPLE OF *JOCKO – BRASILIAN MONKEY*, 1825)

Summary

What is the circus? The paper is an attempt to define the phenomenon. It refers among others to the Olympic Circus dating back to the times of Mickiewicz. Next, the melodrama in 3 acts, *Jocko, brasilian monkey* (1825) is being analysed. It was a great stage hit of the 19th century, translated into Polish by Józef Damse. The Polish premiere was held in the National Theatre in Warsaw (1928), where the monkey's role was played 'brilliantly' by a dancer Heinrich Springer. During a long career of the drama, Stanisław Krzesiński's acting was also excellent, including the performance on the stage of Stary Theatre in Lublin (for J. Frołowicz's benefit concert, probably in 1829). The name of the actor looking like a monkey was camouflaged on the poster under 'three asterisks.'

Keywords: circus, theatre, Olympic Circus, monkey.

Bibliografia

- Chapman Graham, 2004, *Latający Cyrk Monty Pytona: tylko słowa*, t. 1–2, tłum. Elżbieta Gałązka-Salamon, Wydawnictwo RM, Warszawa.
- Ciechowicz Jan, 2000, *O różnych sposobach czytania „Lekcji teatralnej” Mickiewicza*, [w:] idem, *Myślenie teatrem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Croft-Cooke Rupert, Cotes Peter, 1986, *Świat cyrku*, tłum. Zygmunt Dzieciolowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Danowicz Bogdan, 1984, *Był cyrk olimpijski*, Iskry, Warszawa.
- Filler Witold, 1963, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Kocur Mirosław, 2005, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Korzeniewski Bohdan, 1993, *„Drama” i inne szkice*, Wiedza o Kulturze, Wrocław.
- Kott Jan, 1959, *Król Ubu i młodzi Polacy*, „Przegląd Kulturalny”, 21.05.
- Kruszewska Felicja, 1928, *Sen*, Towarzystwo Wydawnicze „Bluszcz”, Warszawa.
- Krzesiński Stanisław, 1957, *Koleje życia, czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, oprac. Stanisław Dąbrowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Kurek Krzysztof, 2012, *Teatralna menażeria. Kilka uwag o obecności konia i małpy w sztukach widowiskowych XVIII i XIX wieku*, [w:] *Człowiek w świecie zwierząt – zwierzęta w świecie człowieka*, red. Kazimierz Ilski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- „Kurier Warszawski” 1828, nr 84.
- Majakowski Władimir, 1956, *Łażnia – dramat w sześciu aktach z cyrkiem i fajerwerkkiem*, tłum. Artur Sandauer, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Mickiewicz Adam, 1998, *Dzieła*, t. X [Literatura słowiańska. Kurs trzeci], oprac. Julian Maślanka, wydanie rocznicowe, Czytelnik, Warszawa.
- „Motyl” 1829, nr 36–38.
- Meyerhold Wsiewołod, 1988, *Buda jarmarczna*, [w:] idem, *Przed rewolucją (1905–1917)*, oprac. Jerzy Koenig, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Nawrocka Ewa, 2000, *Był sobie cyrk. Cyrk Rodziny Afanasjef, [w:] Gdańskie teatry osobne*, red. Jan Ciechowicz, Andrzej Żurowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Promiński Marian, 1953, *Cyrk przyjechał. Powieść*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Raszewski Zbigniew, 1959, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1–3 – przedruk w: idem, 1963, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Ratajczakowa Dobrochna, 2008, *Kariera i upadek teatralnej małpy*, [w:] *Awangardowa encyklopedia, czyli słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Grzegorzowi Gaździe*, red. Irena Hübner, Agnieszka Izdebska, Jarosław Pluciennik, Danuta Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965 [Sbtp]*, 1973, red. naczelny Zbigniew Raszewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Szczublewski Józef, 1971, *Żywoć Osterwy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Szwankowski Eugeniusz (oprac.), 1973, *Repertuar teatrów warszawskich*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Uniwersalny słownik języka polskiego [Usjp]*, 2003, red. Stanisław Dubisz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Witkowski Michał, 1971, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Monika Wąsik
Uniwersytet Łódzki

ŻYWA NATURA Z POSTRONKIEM SZKIC O MAŁPACH W WIEDENSKICH CYRKACH W XIX WIEKU

Popisy tresowanych małp, które latem 1829 r. przyciągały do sali „Pod niebieskim jeleniem” przy Ohlauer StraÙe tłumy wiedeñczyków, zdobyły popularnoÙc nie tylko wśród spragnionej taniej uciechy gawiedzi. Na pokazach zwierzęcej tresury finezyjnie ukostiumowanych małp obecna była arystokracja, wyżsi urzędnicy pañstwowi, a także krytycy teatralni, na co dzień recenzujący raczej przedstawienia w Burgtheater, ale o dziwo nastawieni bardzo przychylnie do popisów przybyłej do Wiednia trupy Benoita Advinenta, który ju¿ szeÙc lat wcześniej bawił publicznoÙc sztukami „trzech żywych krokodyli i innych ciekawych zwierząt” [„Allgemeine Theaterzeitung” 1823: 232]. Nie bez zachwytu o tym małpim teatrze pisał recenzent „Wiener Theaterzeitung”, zapewniając swoich czytelników, że „nie mo¿e być niczego bardziej zabawnego i niosącego radoÙc ni¿ te afrykańskie pokazy je¿dzieckie, podczas których ubrane w ładne kostiumy małpy uje¿d¿ają osiodłane psy, naÙladując wszystkie te sztuczki, które widziało się ju¿ na wyćwiczonych pokazach je¿dzieckich” [„Allgemeine Theaterzeitung” 1829: 390]. Autor, chwalać rodzinny zespół Advinenta, zwracał uwagę zarówno na imponujące efekty tresury zwierząt, jak i na intrygującą scenografię, kostiumy i muzykę, a nawet efekty świetlne, dając tym samym do zrozumienia, że przedstawienia ze zwierzętami nie mogą być ju¿ jedynie kompilacją numerów i akrobacji, ale muszą mieć swojà dramaturgię i atrakcyjną oprawę sceniczną. Oczekiwania te miały być wkrótce zaspokojone.

Występy *dompteurów* znane były w Wiedniu ju¿ w XVIII w. Na Praterze, w wiedeñskiej dzielnicy rozrywki, regularnie odbywały się pokazy

zwierząt, zwłaszcza tresura koni i niedźwiedzi, z czasem także zwierząt egzotycznych, do których zaliczały się również małpy. Zanim jednak w roku 1766 cesarz Józef II udostępnił mieszkańcom Prater – dotychczas cesarskie tereny łowieckie – występy zwierząt można było oglądać jedynie w Hetzamphitheater. Były to występy przeznaczone raczej dla widzów szukających mocnych wrażeń, bowiem w amfiteatrze odbywały się głównie walki zwierząt – tym bardziej emocjonujące, że naprzeciw siebie stawały zwierzęta należące do innych gatunków. Powstała w roku 1790 litografia H. Sommera oraz afisze zapowiadające program walk, nie pozostawiają wątpliwości, że arena była miejscem krwawej jatki, podczas której przeciwnikami lwów, panter i wilków nierzadko były dziki i jelenie. Można by więc zadać sobie pytanie, jak w takim towarzystwie znalazły się małpy. W powstałym niedługo przed spłonieniem Hetzamphitheater *Handbuch für Hetzliebhaber zur Beförderung ihres Vergnügens und zur Aufnahme* autor, opisując każdy z występujących na arenie gatunków, wymienia: „Zwierzęta, które znajdują się w Hetzamphitheater to: 1) jeden lew, 2) niedźwiedzie i woły, 3) wilki, 4) pantera lub leopard, 5) lisy, 6) jelenie, 7) osioł, 8) małpy, 9) jedna hiena, 10) jeden tur, 11) dziki, 12) byki” [*Handbuch für Hetzliebhaber* 1794: 13]. Wątpliwości co do charakteru, w jakim występowały na arenie małpy, może rozwiewać jeden z afiszów reklamowych, informujący, że godzinę przed walką widzowie będą „zabawiani przez młodego, śmiesznego niedźwiedzia i chytrą, złośliwą małpę” [afisz „Ein noch nie gesehener Thierkampf” 1792]. Próżno jednak szukać wiadomości o powodzeniu popisów chytrej małpy wśród przybywających na widowisko w każdy piątek i niedzielę widzów. Z całą pewnością pokazy takie, choć w tym czasie należące w stolicy do rzadkości, nie były rozrywką całkiem obcą wiedeńczykom. Wiadomo, że w drugiej połowie XVIII w. w Wiedniu zdarzały się gościnne występy zagranicznych treserów, bawiących publiczność popisami małp wykonujących akrobacje na linie.

Prawdziwy rozkwit tresury zwierząt i wzrost zainteresowania popisami cyrkowymi z ich udziałem nastąpił na przełomie stuleci XVIII i XIX. W latach 20. XIX w. zaczęły masowo powstawać w Wiedniu – często z inicjatywy towarzystw naukowych – małe ogrody zoologiczne, czy może raczej zagrody z żywymi zwierzętami, które można było

obserwować niejako „na wolności”¹. Ta rozrywka cieszyła przede wszystkim młodszą część publiczności, starsi widzowie woleli odwiedzać powstające w tym czasie (również na Praterze) tzw. „zwierzęce gabinety”, gdzie można było podziwiać zwierzęce kurioza, jak choćby krowę z sześcioma nogami. Wkrótce ta rozrywka ustąpiła miejsca nowej atrakcji, którą było „ludzkie zoo” pokazywane w ogrodach zoologicznych (przede wszystkim w Tiergarten am Schüttel na Praterze) oraz teatrzykach i lawinowo powstających cyrkach². Te ostatnie szybko zaczęły być intratnym przedsięwzięciem. Oferując bilety nawet w kilkunastu przedziałach cenowych, cyrk otwierał swe podwoje praktycznie dla coraz większej grupy odbiorców – od stojącej na galeriach biedoty aż po siedzącą w łóżach arystokrację – nie zawsze znajdując dla wszystkich zainteresowanych wolne miejsca. Przynajmniej dwukrotnie wiedeńskie cyrki przeżywały obłędzenie widzów (wśród których nie brakowało również zagranicznych turystów). Po raz pierwszy – podczas Kongresu Wiedeńskiego, ściągającego na łąki w Leopoldstadt wielu prominentnych gości, podziwiających wiedeński park rozrywki wraz z jego teatrzykami, karuzelami, budami jarmarcznymi i winiarniami; po raz drugi – przy okazji organizowanej w roku 1873 Wystawy Światowej³. Oba te wydarzenia silnie wpłynęły na ofertę kulturalną dynamicznie rozrastającej się w XIX w. stolicy, która

¹ Ogrodów tych nie można traktować jak znanych i niezwykle popularnych w Wiedniu w XVII w. stałych lub wędrownych menażerii, aczkolwiek pierwsza, powstała w roku 1552 w Schloss Kaiserebersdorf, zamknięta dla publiczności cesarska menażeria, może stanowić przykład małego ogrodu zoologicznego, odpowiadającego idei ogrodów zakładanych w Wiedniu w pierwszej połowie XIX w.

² Szacuje się, że w latach 1870–1910 w Wiedniu urządzono pięćdziesiąt pokazów „ludzkiego zoo”. Dużą popularnością cieszyły się zwłaszcza pokazy organizowane w Tiergarten am Schüttel, gdzie w roku 1896 zbudowano wioskę dzikich, tzw. *Aschantidorf*, cyrk Schumanna oraz „antropologiczno-zoologiczne wystawy” Carla Hagenbecka [por. Hagenbeck 1967; Hode-Arora 1996; Ślapansky 1998; Schwarz 2001].

³ Podczas Wystawy Światowej liczba budynków, w których oferowano różnego rodzaju występy artystyczne, wystawy i inne atrakcje, wzrosła ponad dwukrotnie (z 82 do 187).

wkrótce miała stać się czwartą największą metropolią Europy. Zmiana struktury społecznej, ale także wzorców spędzania wolnego czasu, zmusiły przedsiębiorców do ciągłego poszerzania oferty kulturalnej i bawienia nowościami szybko nudzącej się publiczności, poszukującej na Praterze coraz bardziej zaskakujących atrakcji⁴. Przyczyn powstania wielkich parków rozrywki w tamtym okresie – jak twierdzi Dobrochna Ratajczakowa – można upatrywać w demokratyzacji społeczeństwa, zmieniającym się światopoglądzie odbiorców kultury i przemianach sposobów jej percypowania:

[...] na pierwsze miejsce [w odbiorze] wysunął się górujący nad słowem obraz, odbioru, w którym wzrok zdominował słuch, dzięki czemu pantomima zatryumfowała na scenie nad literaturą dramatyczną. Świat obrazów, jaki teatr serwował ówczesnej widowni, wprawiał ją w stan quasi-hipnotyczny. Można nawet sądzić, że widzowi tamtego czasu odpowiadało „bycie zamiast”, stan osiągalny w sali teatralnej lub podczas wielkich pokazów [...] [Ratajczakowa 2008: 193].

Nie bez racji autorka powyższych słów zauważa również, że „z tą nową pasją wiązała się odruchowa kontestacja rzeczywistości, płynąca z bezpiecznej radości doznawanej podczas chwilowego pobytu w handlowej i teatralnej krainie utopii” [Ratajczakowa 2008: 193–194]. Tym właśnie oczekiwaniom masowej publiczności próbowały sprostać powstające przedsiębiorstwa cyrkowe⁵. Trudno określić dziś dokładną liczbę cyrków działających w Wiedniu w XIX w. Wiele z nich miało bowiem charakter sezonowy, funkcjonowały jako cyrki wędrowne lub po prostu rozwiązywały się, nie wytrzymując wzrastającej konkurencji. Wiadomo, że do początków XX w. w Wiedniu istniały przynajmniej

⁴ Jedną z bezpośrednich przyczyn wzrostu zainteresowania nowymi aktywnościami w czasie wolnym było, wprowadzone od roku 1840, znaczne skrócenie czasu pracy w Wiedniu – do 97 godzin tygodniowo.

⁵ O tym, że przedstawienia cyrkowe były rozrywką masową, może świadczyć fakt, że przybyły do stolicy jesienią 1900 r. amerykański cyrk Barnum & Bailey gościł każdego dnia 10 tysięcy widzów, grając nieprzerwanie przez trzy miesiące.

dwadzieścia dwa stałe budynki cyrkowe z widownią od kilkuset do nawet dziesięciu tysięcy miejsc⁶.

Praktycznie we wszystkich tych cyrkach występy zwierząt – obok występów atletów, linoskokczków i akrobatów – należały do stałego programu. Najczęściej widzowie mogli podziwiać popisy wołyżerki i tresury koni, które od czasów utworzenia w roku 1806 przez Christopha de Bacha szkoły jeździeckiej przy Josephsplatz (dziś Spanische Hofreitschule) miały w Wiedniu swoich wiernych widzów. To właśnie ogromna popularność pokazów konnych w szkole przy Josephsplatz skłoniła jej założyciela do przeniesienia działalności do budynku cyrkowego (Circus Gymnasticus), w którym – wzorem Philipa Astleya – mogłyby prezentować umiejętności swoich podopiecznych przed szeroką publicznością. Intuicja nie zawiodła dyrektora – na premierowym przedstawieniu w roku 1808 sala pękała w szwach. O otwarciu tego pierwszego w Wiedniu stałego cyrku donosił nawet Joseph Richter w swoich słynnych *Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran über d'Wienstadt*, których rzekomy autor – tytułowy Eipeldauer – pisał do swojego kuzyna rozentuzjasmowany: „Och! Panie Kuzynie! O godzinie piątej nie zostało się już ni jedno miejsce, a żaden człowiek nie szczędził swych pieniędzy, tak kunsztowne rzeczy pokazywano: zwykły kadryl konny jest mi już miłszy niż niejeden balet!” [Richter 1808: 5]. Nie mniejsze emocje musiały budzić również galopujące jak konie i aportujące niczym psy tresowane jelenie, których popisami treserzy cyrku Bacha umilali wieczory zagranicznym gościom, przybyłym do Wiednia w okresie Kongresu Wiedeńskiego⁷. Z czasem prawie we

⁶ Były to m.in.: Circus Gymnasticus, Cirque de Paris, Cirkus Renz, Cirkus Carré, Cirkus Schumann, Cirkus Busch, Cirkus Central, Cirkus Favorit, Cirkus Varietè Colloseum, Cirkus Orpheum Orient, Arena Fratzer, Arena Glaser, a także cyrk rodziny Porte, cyrk Janoscha Toldy i cyrk Pierra Corty.

⁷ Tradycję pokazów konnych kontynuowano zwłaszcza w latach 80. XIX w. w cyrku Renz, posiadającym w zespole aż 200 koni różnych ras, tresowanych do skoków przez przeszkody i do spektakli pantomimicznych. Najwyższy aplauz wywoływały jednak numery cyrkowe z udziałem „koni gastronomicznych” występujących w roli zasiadających za stołem i konsumujących mięso biesiadników.

wszystkich cyrkach zaczęto zaskakiwać widzów również tresurą zwierząt egzotycznych, przede wszystkim afrykańskich⁸. Niektóre z cyrków urozmaicały pokazy tresury elementami pirotechniki, inne przekonywały swoich widzów, że oglądają efekty nie tyle tresury, co prawdziwej hipnozy.

W latach 30. XIX w. coraz popularniejsze stawały się w Wiedniu również pokazy tresowanych małp. Tę popularność może potwierdzać, oprócz dokumentujących ją afiszów czy przekazów prasowych, również pewna anegdota, która – całkiem niespodziewanie – otworzyła jeszcze inny rozdział w historii występów cyrkowych małp w Wiedniu. Według owej anegdoty słynny dyrektor przedmiejskich teatrów, Carl Karl, miał odesłać z kwitkiem proponującego mu współpracę sławnego małpiego mima Eduarda Klischnigga, gdyż był przekonany, że nie ma szans, aby z zyskiem sprzedać w Wiedniu bilety na kolejne już małpie popisy – nawet jeśli stojący przed nim „zwierzęcy mim”, znany z fenomenalnych umiejętności gimnastycznych i mimicznych, wcielał się w postać małpy z taką wprawą, że odróżnienie go od zwierzęcia nastęrczało widzom nie lada kłopotu. „U nas w Wiedniu małp ci pod dostatkiem” – miał ponoć usłyszeć Klischnigg, który ostatecznie, wykonawszy przed dyrektorem Karlem kilka spektakularnych małpich skoków, zdołał przekonać go do współpracy, choć została ona szybko zerwana – jeśli wierzyć kolejnej anegdocie – po tym, jak artysta pewnego dnia odegrał swój małpi spektakl na biurku dyrektora. Tym akrobatycznym popisem Klischnigg pożegnał się z Karlem, ale też zjednał sobie uznanie Johanna Nepomuka Nestroya – króla wiedeńskich teatrów przedmiejskich – który z myślą o sprawnym mimie napisał farsę *Małpa i narzeczony*.

Fabula tej powstałej w roku 1836 farsy, jeszcze przez długie lata bawiącej wiedeńczyków, opiera się na często powtarzanym schemacie: kobieta z woli swojego ojca ma poślubić bogatego mężczyznę, którego nie kocha, jednocześnie uczuciem do niej pała inny kawaler – wpraw-

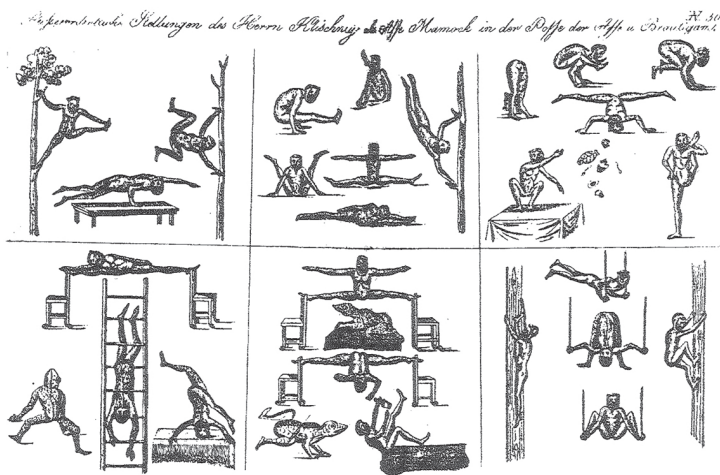
⁸ Od roku 1873, gdy z okazji Wystawy Światowej otwarto na Praterze Vivarium – największe akwarium w Europie – odbywały się także pokazy fok, lwów morskich, krokodyli i niedźwiedzi polarnych.

dzie biedny, ale „kochający szczerze”. W farsie Nestroya zaręczyny stają się pretekstem do urządzania maskarady, na której przyszedł pan młody (Mondkalb) zjawia się w przebraniu małpy, chcąc w ten sposób rozbawić Bertę. Tymczasem o względy dziewczyny zabiega również Wilhelm – sługa jej ojca. Aby przechytrzyć konkurenta, Wilhelm pokazuje Mondkalbowi kilka zręcznych sztuczek magicznych, czym utwierdza go w przekonaniu, że jest czarnoksiężnikiem. Przerazony Mondkalb, oskarżony przez Wilhelma o to, że zakładając kostium uchybił ludzkiej godności, godzi się, aby za karę milczeć i nie zdejmować przebrania. Jak na zawołanie, na maskaradzie zjawia się również prawdziwa małpa – Mamok, która uciekła z jednego z cyrków. Ponieważ domownicy i goście są przekonani, że w domu grasuje jedna małpa i nie wiedzą o obecności przebranego Mondkalba, za wszystkie psikusy Mamoka każą kuksańcami niedoszłego małżonka Berty. O tym, że Mondkalb jest wiarygodny w roli małpy, niech świadczy fakt, że nawet treser Mamoka bierze narzeczony Berty za małpę i zamyka go w klatce, z której uwolni go dopiero Wilhelm, ale za cenę ręki swej ukochanej.

Premiera farsy Nestroya i występ Klischnigga musiały być ważnymi wydarzeniami, skoro w lipcu 1837 r. na widowni Theater an der Wien zasiadł sam arcyksiążę austriacki Franciszek Karol wraz z małżonką. To jednak nie obecność nobliwego towarzystwa budziła zainteresowanie widzów i prasy ani nawet nie kunszt pisarski i aktorski Nestroya, którego *Małpa i narzeczony* w znacznym stopniu jest przepisana wersją francuskiego wodewilu *Le Singe et l'adjoind* Felixa Augusta Duverta i Julesa de Tully, co wypominano jej autorowi. Lektura recenzji ukazujących się po premierze farsy nie pozostawia wątpliwości, że o powodzeniu tej produkcji zadecydowały umiejętności Klischnigga, wcielającego się w postać Mamoka. Występ żywo komentowała wiedeńska prasa, która z zachwytem donosiła:

W to, na co może sobie pozwolić [Klischnigg – M. W.], można tylko wtedy uwierzyć, gdy zobaczy się to na własne oczy. Jego sprawność, elastyczność i giętkość jego kończyn są niesamowite i przewyższają wszystko, co można było w tej sztuce dotychczas zobaczyć w Wiedniu. Przedstawienie było w najwyższym stopniu udane, zwłaszcza zaś odegrane na zakończenie zapierające dech w piersiach popisy [za: Riedl 2006: 49].

Uwadze krytyków nie uszło, że małpa Nestroya, który zapewne wielokrotnie oglądał pokazy tresury na Praterze, wykonuje sekwencje akrobacji znanych z cyrkowych popisów. Słuszność tego rozpoznania mogą potwierdzać rysunki przedstawiające Klischnigga w konkretnych scenach *Małpy i narzeczonego* – przybierane przez mima pozy w dużej mierze są odbiciem ćwiczonych przez niego układów akrobatycznych wzorowanych na treningach treserów małp. Ponadto rysunki dokumentujące autorski system ćwiczeń wskazują, że naśladowcza metoda Klischnigga opierała się na wnikliwych obserwacjach nie tylko małpich ruchów i zachowań zwierząt, lecz także tresury, której były poddawane⁹.



Ilustracja 1. Eduard Klischnigg w *Małpie i narzeczonego*, 1837

Źródło: Österreichisches Theatermuseum, Wien

⁹ *Małpa i narzeczonego* z powodzeniem wróciła na wiedeńską scenę jeszcze pod koniec lat 50. XIX w. – znów stając się pretekstem do prezentacji niezrównanych akrobacji Klischnigga, który po swoim wiedeńskim debiucie jeszcze wielokrotnie pojawiał się na scenach europejskich w roli małpiego mima. Po sukcesie *Małpy i narzeczonego* Klischnigg występował m.in. w spektaklach: *Jago, oder: Der Affe von Peru* Theater in der Josefstadt, a także w far-sach: *Zambuko, oder: Affe und Zigeuner* oraz *Albo, der Affe von Malicolo*.

Choć w latach 30. XIX w. wiedeńskie cyrki i teatrzyki chętnie pokazywały tresurę małp, ich występy stały się niezbywalnym elementem krajobrazu Prateru pod koniec lat 40., gdy w wiedeńskiej dzielnicy rozrywki niemiecki przedsiębiorca i handlarz zwierząt Heinrich Schreyer otworzył swój Wiener Affentheater. Schreyer, który – podobnie jak Advinent – przez wiele lat prowadził objazdową menażerię, występując z nią w największych miastach Europy, doskonale wykorzystał niesłabnące zainteresowanie pokazami cyrkowymi z udziałem małp. O tym, że jego pokaz cieszył się wielkim uznaniem, niech świadczą recenzje, w których małpie figle – jakkolwiek może się to dziś wydawać zaskakujące – są przez niektórych krytyków oceniane wyżej nawet niż spektakle Burgtheater. „Teatr małp Schreiera zdaje się już teraz być większą atrakcją niż Burgtheater: [...] Ze swojej strony rozumiemy te nieszkodliwe zachwyty: także nam miłsza jest dobrze wytresowana małpa niż źle wyszkolony komediant” [„Charivari” 1847].

Kiedy Schreyer w czerwcu 1847 r. otwierał swój teatr, w Wiedniu istniały dopiero dwa stałe budynki cyrkowe (słynny już Circus Gymnasticus oraz niewielki Circus de Paris) i w żadnym z nich występy małp nie należały do stałego punktu programu. Być może także dlatego przez zaledwie trzy miesiące działalności menażerii wiedeńscy zostawili w kasie Schreyera dwadzieścia tysięcy florenów, co wydaje się sumą pokąsną, zwłaszcza że zespół częściowo odtwarzał program wielokrotnie grany już podczas spektakli objazdowych (nawet znane w Wiedniu od dwóch dekad *Die Eroberung der Veste Kakumirium* – pokazywane po raz pierwszy przez Advinenta *Nobler Spaziergang der Mad. Pompadour, oder: Fatalitäten eines Schleppkleides*). Nie ma jednak wątpliwości, że spektakle te cieszyły nawet wymagającą publiczność. *Nobliwy spacer Madame Pompadour, albo wypadki sukni z trenem*, czyli cyrkowa sztuczka, w której przebrane w surduty oraz suknie psy i małpa spacerowały gęsiego, kłaniając się i usługując sobie nawzajem, budziła uznanie nawet recenzentów. „Można oczekiwać – pisał jeden z nich – że ta sztuka doczeka się trzechsetnego wystawienia, właściwie ze względu na suknie z trenem wielu ludzi będzie odwiedzać ten teatr” [„Die Gegenwart” 1847: 470]. Występy te istotnie musiały budzić duże emocje, skoro jeszcze trzydzieści lat później jeden z krytyków „Illustriertes Wiener Extrablatt”, recenzując

pokaz tresury małp Benoita Schmidta¹⁰, z rozczarowaniem stwierdzał, że choć przedstawienia Schmidta cieszą się dużym powodzeniem, daleko im do artystycznego poziomu teatru Schreyera. „*Spacer Madame Pompadour...*, *Die Eroberung der Veste Kakumirium*, *Die Fahrt von Berlin nach Moabit* – pisał – są dziełami, które oparły się próbie czasu i zmieniającym się gustom, i jeszcze dziś zyskują uznanie niczym w połowie wieku” [*Ein Affentheater* 1872: 1–2]. Kto wie, jak potoczyłyby się losy teatru, gdyby nie niespodziewana śmierć Schreyera, który zarażony tyfusem zmarł zaledwie trzy miesiące po otwarciu swojej menażerii. Teatr wprawdzie istniał jeszcze długie lata, zarządzany przez jego małżonkę i współpracowników – Carla Orbana i Louisa Casanovę, ale żaden z nowych zarządców nie zdobył już takiej sławy, jak dyrektor Schreyer. Pewne zaciekawienie budziły jeszcze spektakle Casanovy, który trenował małpy wykonujące między innymi ludowe tańce styryjskie. Pod koniec lat 50. XIX w. zespół wyjechał nawet na występy gościnne do Niemiec, gdzie umiejętności „wiedeńskich małp” wywołały pewne poruszenie. We wrześniu 1858 r. w „*Leipziger Tageblatt*” można było znaleźć entuzjastyczne sprawozdanie z niemieckich występów zespołu:

Zaczynamy od sztuczek dwóch wielkich mandryli. [...] Ci dzicy Afrykańczycy występują jako żołnierze, okazują swój paszport, który sami wyciągają z torby i otwierają go, na komendę wykonują musztrę, strzelają z broni, grają na skrzypcach, uderzają w miednice, wyciągają szablę i chowają ją do pochwy, a niezwykle zabawnie jest wtedy, gdy podczas musztry chwytają swoje małe czako, aby go nie stracić. [...] Zalety tych czworonożnych artystów są nie mniej godne podziwu niż [zalety – M. W.] koni... To, co podziwiamy u ludzi, wykonują zwierzęta [„*Leipziger Tageblatt*” 29.09.1858].

Być może przyczyną powodzenia przedstawień tresowanych małp w drugiej połowie XIX w. należy upatrywać w daleko idącej antropomorfizacji zwierząt-aktorów występujących na cyrkowej arenie. Małpy z menażerii Schreyera wykonywały nie tylko akrobatyczne sztuczki,

¹⁰ Zespół Schmidta (*Cirque quadrumaine*) występował w Wiedniu w latach 1871–1874.

aby w ten sposób manifestować swą sprawność i dyscyplinę, ale przybierały niejako ludzką postać. Ubrane w ludzki kostium i odtwarzające zachowania ludzi były wiarygodniejszym „obrazem” siedzącego naprzeciw nich widza niż „gastronomiczne konie” z trudem przykucające za stołem. Kroczące w sukniach i frakach, przebrane w mundury z przytwierdzonymi do nich szablami, małpy wyglądały jak śmiertelnie poważne karykatury ludzi, ale karykatury, którym można beztrudno przyklasnąć. Jakby małpie, którą z natury traktuje się pobłażliwie, przypisując jej jednoznacznie złe cechy: chytryść, tchórzliwość, głupotę, można było – niczym nadwornemu błaznowi – pozwolić na więcej.

Ów fenomen „ludzkiej twarzy” występujących w cyrku małp być może najlepiej uchwycił niemiecki rysownik i ilustrator Heinrich Leutemann, który w roku 1871 na łamach niemieckiego tygodnika „Die Gartenlaube” opublikował, wzbogacony o wykonane przez niego portrety zwierząt z niderlandzkiego cyrku Broekmanna, esej *Aus der gebildeten Affenwelt*. Leutemann, który dzięki uprzejmości dyrektora cyrku – kilkakrotnie goszczącego w latach 60. i 70. XIX w. również w Wiedniu – zza kulis mógł oglądać występy jego podopiecznych (w tym również próby do spektakli), przekonywał czytelników tygodnika, że teatr małp ma więcej wspólnego z normalnym teatrem, a występujące tam zwierzęta z prawdziwymi aktorami niż można byłoby się tego spodziewać.

[...] koń został już w stajni okiełznany i osiodłany, a teraz już tylko [...] będzie ujeżdżany przez pawiana Babuina. Kiedy widzi się tego jegomościa, w takim samym kostiumie jeździeckim, jaki właściciel cyrku Renz nosi podczas szkoły jazdy, siedzącego swobodnie na koniu i naśladującego wszystkie występy słynnego pierwowzoru, szczególnie kiedy małpa nie wiadomo czy zdejmuje kapelusz na poważnie, czy z obojętnością, wywołuje to naprawdę szokująco komiczny efekt [Leutemann 1871: 758].

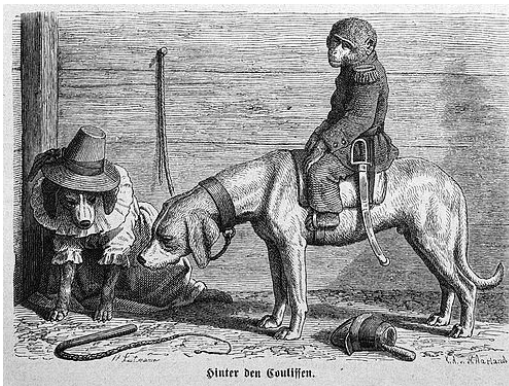
Autor eseju nie krył swojej fascynacji „zwycięstwem kształcenia nad dzikością” [Leutemann 1871: 757], w którym to procesie treserzy mieliby zwyciężyć nad naturą zwierząt. Podpatrywany za kulisami mandryl, występujący na arenie od prawie dwóch dekad, wręcz zahipnotyzował Leutemanna swoim spokojem – „[...] siedzi na krześle, zawsze taki sam [...], zawsze stoi w tym samym miejscu obok dużego pudła

w szafie i jeśli nikt się nim nie zajmuje, chwytą poszczególne części garderoby, bada je i obwąchuje, czy wszystko w porządku” [Leutemann 1871: 758]. Można jednak odnieść wrażenie, że ta oswojona dzikość ciekawiła Leutemanna i niepokoiła go zarazem. Powodem łagodności mandryła – o czym mógł przekonać się obserwator – były klapsy, którymi był karany za najmniejszą niesubordynację.



Ilustracja 2. Spacer Madame Pompadour

Źródło: Leutemann 1871: 756



Ilustracja 3. Za kulisami

Źródło: Leutemann 1871: 756

Esej Leutemanna jest dziś intrygującym studium o zachowaniu i tresurze cyrkowych małp – tym cenniejszym, że opatrzonym ilustracjami zwierząt jakże odmiennymi od tych drukowanych na afiszach i pocztówkach przedstawiających cyrkowe występy jako beztróską rozrywkę. Uśmiechnięte i popisujące się swoją zręcznością małpy ustąpiły miejsca sportretowanym przez Leutemanna zwierzętom-niewolnikom (pasywnym, ze spuszczoneymi łbami). Naiwnością byłoby bowiem sądzić, że podstawą pracy treserów ze zwierzętami podbijającymi europejskie cyrki w XVIII i XIX w. nie była przemoc.

To, co wcześniej było nazywane tresurą – pisał w roku 1908 Carl Hagenbeck – na pewno nie zasługuje na tę nazwę, pręcej praktyki te powinno się nazwać okrucieństwem wobec zwierząt. Środkami pomocniczymi tresury zwierząt we wcześniejszych czasach były kije, widły i rozpalone żelazo. Można sobie wyobrazić, że zwierzęta nie poczuły zaufania do swoich panów, ale strach i nienawiść do swoich oprawców [Hagenbeck 1967: 84].

Książka Carla Hagenbecka – wieloletniego dyrektora cyrków i autora nowoczesnej, unikającej przemocy metody pracy ze zwierzętami – dostarcza opisów wielu drastycznych metod tresury w cyrkach XIX w. Hagenbeck, podając nazwy cyrków, miejsca ich występów, a nawet nazwiska treserów, szczegółowo zdaje relację z tortur, jakim poddawane były zwierzęta nie tylko podczas niewidocznych dla widzów prób, lecz także w trakcie występów przed publicznością. Wiele pokazów, jak zauważa treser, polegało nie na wyćwiczeniu konkretnego numeru, ale na zmuszeniu zwierzęcia do wykonania danej czynności przez zadawanie mu bólu lub wywoływanie zagrożenia. „Cała sztuka – kpił Hagenbeck – polega na tym, że straszy się biedne zwierzęta batami albo rozgrzanym do czerwoności żelazem tak, że na sam widok tych narzędzi tortur wyskoczą z klatki i pokonają wszystkie przeszkody, którymi zagrozi się im drogę” [Hagenbeck 1967: 84–85].

W XX w. teatryki i cyrki (nie tylko te bawiące wiedeńskich widzów) zaczęły powoli rezygnować z pokazów tresury małp. Można podejrzewać, że była to odpowiedź na malejące zainteresowanie publiczności tego typu rozrywkami. Być może jednak oczekiwania oglądających zawodziło także samo medium – popisy zwierząt na cyrkowej

arenie stały się już zbyt przewidywalne. Tymczasem małpa zaczyna debiutować na ekranie, choć nie zawsze występuje jako realistyczny i pozytywny bohater. W latach 30. XX w. publiczność hipnotyzuje postać King Konga – antybohatera i jednej z ikon kina XX w. Wyobrażenia widzów zostaje zaangażowana na innym poziomie. Małpa – jako najbardziej podobna do człowieka – zaczyna prowadzić z nim wojnę, przeciwstawiać się jego despotycznej władzy i odsłaniać swoją dziką naturę. Tym razem fascynację budzi więc nieposkromiona dzikość i jednocześnie niepokojące podobieństwo do człowieka. W *Ewolucji planety małp* (2014) – rebootcie słynnej *Planety małp* – zwierzęta przystępują do walki jak doświadczeni żołnierze i stratedzy, potrafiący wykorzystać nabytą od człowieka wiedzę i umiejętności oraz mający zadziwiająco podobne aspiracje i potrzeby, co ludzie – żądzą władzy, chęć ochrony swojej rodziny przed niebezpieczeństwem, potrzebę przyjaźni. Przewaga małp ujawnia się natomiast wtedy, gdy człowiek przekonany o swej wyższości wobec nich, traci czujność. W jednej ze scen filmu Matta Reevesa małpa, aby uratować się przed egzekucją, wykonuje przed uzbrojonymi mężczyznami cyrkowe popisy i bawi ich swoim małpim śmiechem, a gdy wreszcie uda się jej wywołać aplauz, wyrывa z rąk oszołomionych widzów broń i z wielką wprawą dokonuje egzekucji. Oczywiście, o małpach nie zapomnieli również twórcy komedii i kina familijnego. Produkcje, w których zazwyczaj występują żywe, tresowane małpy, powracają do tradycji cyrkowych, bazujących na antropomorfizacji zwierząt. Te zaś dostarczają widzom najwięcej radości, gdy popisują się podpatrzonymi u ludzi złymi manierami.

Streszczenie

W artykule zostaje przedstawiona historia występów tresowanych małp w cyrkach i teatrach wiedeńskich w XIX w. Już od lat 30. XIX w. pokazy małp stanowiły bowiem jedną z największych atrakcji cyrkowych Wiednia, która cieszyła się uznaniem nie tylko publiczności spragnionej lekkiej rozrywki, lecz nawet teatralnych recenzentów. Popisy małp – zwłaszcza jeśli występowały w kostiumach i udawały ludzkie zachowania – budziły nie mniejsze zainteresowanie

niż tresura zwierząt drapieżnych. O popularności tej rozrywki w Wiedniu może świadczyć fakt, że na Praterze powstawały teatry specjalizujące się tylko w tresurze tych zwierząt. Tresowana małpa została nawet bohaterką jednej ze sztuk Johanna Nestroya i w roku 1836 wystąpiła na scenie słynnego Theater an der Wien.

Słowa kluczowe: teatr małp, Prater, cyrk, tresura zwierząt, Nestroy.

THE LIVING NATURE WITH A BRIDLE AN ESSAY ON MONKEYS IN THE CIRCUSES IN VIENNA IN THE 19TH CENTURY

Summary

This article presents the history of performances of trained monkeys in circuses and theaters of Vienna in the nineteenth century. In the 30s in the nineteenth century the monkey shows were in fact one of the greatest attractions of the Vienna circus, which amused not only the audience eager for simple entertainment, but also theater reviewers. Monkeys' performances – especially when they appeared in costumes and imitated human behavior – aroused no less interest than shows with animals of prey. The popularity of this pastime in Vienna may be proved by the fact that the Prater formed only theaters that specialized in taming these animals. A trained monkey was once even a heroine of one of the plays by Johann Nestroy and in 1836 it appeared on stage in the famous Theater an der Wien.

Keywords: monkeys theatre, Prater, circus, animal training, Nestroy.

Bibliografia

- Hagenbeck Carl, 1967, *Von Tieren und Menschen*, Paul List, Leipzig.
- Hode-Arora Hilke, 1996, „Charakteristische Gestalten des Volkslebens”. *Die Hagenbeckschen Südasiens-, Orient- und Afrika-Völkerschauen*, [w:] *Fremde Erfahrung: Asiaten und Afrikaner in Deutschland, Österreich und in der Schweiz bis 1945*, Hg. Gerhard Höpp, Verlag Das arabische Buch, Berlin.
- Leutemann Heinrich, 1871, *Aus der gebildeten Affenwelt*, „Die Gartenlaube”, Heft 45.

- Ratajczakowa Dobrochna, 2008, *Kariera i upadek teatralnej małpy*, [w:] *Awangardowa encyklopedia, czyli słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Grzegorzowi Gaździe*, red. Irena Hübner, Agnieszka Izdebska, Jarosław Pluciennik, Danuta Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Slapansky Wolfgang, 1998, „*Bier – Spektakel – Sensationen...*” *Einblicke in die Volksbelustigungen im Wiener Vormärz*, [w:] *Volkskultur im Wiener Vormärz: das andere Wien zur Biedermeierzeit*, Hg. Wolfgang Greif, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Schwarz Werner Michael, 2001, *Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung „exotischer” Menschen. Wien 1870–1910*, Turia+Kant, Wien.
- Richter Joseph, 1808, *Eipeldauer-Briefe*, Nr. 8, Wien.
- Riedl Gottfried, 2006, *Johann Nestroy. Bilder aus einem Theaterleben*, Verlag Johann Lehner, Wien.

Źródła prasowe

- „Charivari: bayerische Zeitschrift für Kunst, Kultur und Lebensart”, 1847, Jg. 6, Nr. 242 (21.05).
- Ein Affentheater*, 1872, „Illustriertes Wiener Extrablatt”, Nr. 145.
- „Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens”, 1823, Jg. 16, Nr. 58, s. 232 (15.05.1823); Jg. 22, Nr. 95, s. 390 (8.08.1829).
- „Die Gegenwart. Politisch-literarisches Tagesblatt”, 1847, Jg. 3 (3.05), Wien.
- Handbuch für Hetzliebhaber zur Beförderung ihres Vergnügens und zur Aufnahme*, 1794, Schönfeldfchen Verlage, Wien und Prag.
- Afisz „Ein noch nie gesehener Thierkampf” z Hetzamphitheater, 4.10.1792.
- „Leipziger Tageblatt”, 29.09.1858.

Małgorzata Leyko
Uniwersytet Łódzki

DWUDZIESTOWIECZNA AWANGARDA TEATRALNA A CYRK

W świecie widowisk – zwłaszcza we wczesnych okresach rozwoju form widowiskowych – przedstawienia teatralne i pokazy o charakterze cyrkowym koegzystowały ze sobą, często łącząc się w ramach jednego programu. Taką praktykę obserwować można od czasów rzymskiego Circus Maximus przez teatr jarmarczny późnego średniowiecza po przedelżbistański teatr wędrowny, którego portretem jest Zielone Pudło przedstawione przez Wiktora Hugo w *Człowieku śmiechu*. Zaznaczmy tylko, że w obrębie wspólnego widowiska formy teatralne i cyrkowe stanowiły kolejne „numery”, ale się nie przenikały, nie czerpały z siebie nawzajem i nie ewoluowały ku sobie. Od początku XVII do końca XIX w. drogi teatru i cyrku zaczęły się coraz bardziej rozchodzić. To znaczy teatr w rozpoczynającym się wtedy procesie kształtowania się narodowych kultur wyodrębniających – by posłużyć się terminem Johanna Gottfrieda Herdera – stawał się przestrzenią reprezentacji tych kultur (narodowych, tzn. pojmowanych jako wysokie, elitarne, obciążone misją). Tym samym teatr zaczął zrywać związki z innymi formami widowiskowymi i jakkolwiek podlegał wewnętrznym różniczeniom genologicznym, to ślady dawnej koegzystencji z cyrkiem przetrwały bodajże tylko w *commedia dell'arte*. Tymczasem cyrk, przez wieki degradowany do roli „hecy”, dopiero pod koniec XVIII w. w efekcie awansu środowisk mieszczańskich, najpierw w Anglii i Ameryce Północnej, później na kontynencie europejskim, zbudował swoje własne dominium, co poświadczały powstające do początku XX w. „pałace” rodów cyrkowych (Ciniselli, Busch, Sarrasani), często bardziej okazałe niż świątynie teatrów narodowych. Ale ta *splendid isolation*, jaką stworzył sobie teatr wobec innych form widowiskowych, sprawiła, że stawał się on sztuką wyeksploatowaną, której za ciasno już było w przestrzeni

sceny pudełkowej, nużącej wysoką deklamacją i zastygłej w konwencjach wykonawczych. Jako pierwsi dostrzegli to romantycy. Z jednej strony otworzyli teatr na – jak byśmy dziś powiedzieli – nowe media, a zwłaszcza na efekty optyczne, z drugiej zaś – przenieśli przedstawienie w inną przestrzeń, przestrzeń paryskiego Cyrku Olimpijskiego Henriego i Laurenta Franconich (1835–1862). Ten imponujący budynek dysponował dziesięcioplanową sceną o zmiennej głębokości, połączoną z areną. Do widowisk angażowano stuosobowy zespół, orkiestrę, chór i balet, ponadto trzydzieści koni do popisów hippicznych, a przede wszystkim zastęp sprawnych dekoratorów i maszynistów, potrafiących pokazać fale zatapiające okręt czy arkę Noego porwaną nurtem rzeki. W repertuarze Cyrku Olimpijskiego znajdowały się mimodramy i feerie, dla których tekst literacki stanowił zaledwie pretekst do prezentacji efektów teatralnych, tak silnie poruszających wyobraźnię nie tylko przeciętnej publiczności, lecz także twórców preczuwających możliwość wykorzystania wielkiej przestrzeni dla inscenizacji nowoczesnego dramatu, za którym nie nadążało budownictwo teatralne. Dostrzegł to także Adam Mickiewicz, który w *Lekcji XVI* pisał: „We Francji jedynie Cyrk Olimpijski nadaje się do przedstawień poważniejszej sztuki. Można by tam wystawiać sceny z burzliwego życia bohaterów i wprowadzać masy, które dziś wiele znaczą w życiu społecznym” [Mickiewicz 1997: 222].

Przykład Cyrku Olimpijskiego jest jeszcze odosobniony w swojej epoce i przez następne pół wieku nie znalazł naśladowców. Dopiero na początku XX w. w środowisku awangardy teatralnej pojawiają się nawiązania do cyrku, lecz będą one miały zupełnie inny charakter niż dotychczasowa – bliska czy daleka – koegzystencja. Inicjując proces odnowy kostniejącego pod koniec XIX w. teatru, jego reformatorzy sięgną do wielu źródeł – uwzględnią nurty nowoczesnego malarstwa czy szerzej – sztuk plastycznych, rozwój filmu, awangardę literacką i nowe prądy filozoficzne, ale także przywrócą związek teatru z innymi formami widowiskowymi, również z cyrkiem. Tym razem jednak nie chodziło o inkorporację pokazów cyrkowych w ramy wspólnego widowiska, jak było to na przykład w średniowieczu, ale o wykorzystanie pewnych elementów konwencji pokazu cyrkowego do nowego zdefiniowania przestrzeni teatralnej, techniki aktorskiej, kompozycji

przedstawienia oraz relacji widz–wykonawca. Zmiany dokonujące się pod wpływem awangardy z początków XX w. na trwałe weszły do praktyk teatralnych i dziś często nie jesteśmy już nawet świadomi, że ich źródłem był cyrk.

W przypadku przestrzeni teatralnej wykorzystanie na początku XX w. właściwego cyrkowi modelu areny otoczonej piętrowo wznoszącą się widownią miało na celu nie tylko otwarcie teatru przed wielotysięczną publicznością, lecz także – a może przede wszystkim – modyfikację w zakresie układu planów gry, to znaczy wyzwole nie przedstawienia z ciasnej klatki sceny pudełkowej i przeniesienie go w przestrzeń pozwalającą na płynny przebieg działań scenicznych, na zamianę spłaszczonego przez rampę obrazu scenicznego na zdarzenia przestrzenne rozgrywane w bezpośredniej bliskości widza. Pionierem w tej dziedzinie był Max Reinhardt, niemiecki reżyser, którego ideą było stworzenie „teatru dla pięciu tysięcy”. Nie dysponując wystarczająco obszernym teatrem, swoje pierwsze przedstawienia masowe zrealizował w wynajętym berlińskim Cyrku Schumanna, który następnie kupił i przebudował według projektu Hansa Poelziga na Grosses Schauspielhaus. Już pierwsze przedstawienie – *Król Edyp* Sofoklesa w opracowaniu Hugo von Hofmannsthal’a z 1910 r. [por. Leyko 2002] – ujawniło nowe możliwości inscenizacyjne. Dramat o Edypie wystawił Reinhardt w wielkiej przestrzeni zabudowanej prostymi i monumentalnymi formami architektonicznymi, utrzymanymi w neutralnej kolorystyce. Główny teren działania tłumu znajdował się na poziomie widowni, co sprawiało, że publiczność otoczona strumieniami statystów stapiała się z nimi i łatwiej ulegała oddziaływaniu przedstawienia. Była to scena bez kurtyny i zmiennych dekoracji, a rolę „montażu” pełniło tu światło, które wydobywało z mroku poszczególne pola gry. Recenzenci nie byli zgodni w ocenie przedstawienia. Podczas gdy jednym zapach manieżu przeszkadzał w odbiorze greckiej tragedii, a odpowiednik greckiego amfiteatru widzieli nie w cyrku, lecz konwencjonalnym teatrze, inni dostrzegali przełom w technice inscenizacji: „I oto mamy nową scenę, nowe możliwości światła, przestrzeni, słowa, gestów” [Salten 1911] – pisano. Natomiast publiczność od razu zaakceptowała ten „Zirkusstil” i *Król Edyp* pokazywany był – podobnie jak inne przedstawienia masowe Reinhardta – przez szereg lat właśnie w wynajętych

cyrkach, m.in. w Wiedniu, Budapeszcie, Hadze, Amsterdamie, Rydze, Petersburgu, Moskwie, a także w Warszawie (w cyrku przy Ordynackiej, 1912). Cykl przedstawień Reinhardta w przestrzeniach poza konwencjonalnym teatrem – właśnie w cyrkach i halach wystawowych (np. Jahrhunderthalle we Wrocławiu) – ustanowił nowe zasady organizacji przestrzeni w teatrze, które w okresie przed II wojną światową powrócą w projektach architektonicznych, a w drugiej połowie XX w. zostaną przyjęte jako standardy w budowie teatrów o przestrzeni zmiennej i mobilnych planach gry.

Mówiąc o projektach teatrów z centralnie usytuowanym miejscem gry, należy wskazać przede wszystkim rozwiązania architektoniczne, które powstały w ramach Bauhausu. Chodzi tu nie tylko o głośny projekt teatru totalnego, który stworzony został w biurze Waltera Gropiusa, lecz także o propozycję wstępnie zarysowaną przez Farkasa Molnára jako U-teatr. Miał on być wyposażony w cztery sceny: centralną scenę otoczoną z trzech stron przez widownię (A), scenę środkową (B), scenę tylną z możliwością otwarcia kulis bocznych (C) oraz scenę wiszącą (D). Opisując swój projekt, Molnár uwzględnił też działania o charakterze zbliżonym do pokazów cyrkowych – akrobację, ewolucje w powietrzu i „Exzentrik”.

Projekt Gropiusa powstał w 1927 r. z myślą o inscenizacjach Erwina Piscatora, który już wcześniej przygotowywał swoje rewie polityczne w wielkich przestrzeniach poza teatrem konwencjonalnym. Uwzględnił on scenę arenową o zmiennym położeniu, szerokie proscenium i trzyczęściową scenę pudełkową. Ponadto przewidywał za instalowanie dwunastu ekranów do projekcji, które miały otaczać widownię. Taki układ planów gry zakładał dynamizację przebiegu zdarzeń scenicznych, zmienność pola gry także w czasie trwania przedstawienia oraz przybliżenie akcji do publiczności. Te dwa projekty są wynikiem silnej obecności konwencji cyrku w polu uwagi twórców Bauhausu i wypadnie do nich jeszcze powrócić.

Tymczasem przypomnieć należy inny jeszcze projekt teatru, który w 1935 r. opracowany został dla Wsiewołoda Meyerholda. Wyrósł on z biomechanicznej koncepcji działań aktorskich i związanych z nią eksperymentów z dekoracjami konstruktywistycznymi, projektowanymi do przedstawień Meyerholda przez Lubow Popową, Aleksandra Rod-

czenie czy *Warwę Stiepanową*. Pisząc o rosyjskim konstruktywizmie w teatrze, Denis Bablet stwierdza, iż jedną z inspiracji było

[...] upodobanie wielu ówczesnych ludzi teatru do cyrku. Nie tylko do niezwykłego dla teatru terenu gry, jakim była arena [...], lecz do samego ducha cyrku i jego skutecznego oddziaływania na ludową publiczność. Oto sztuka oparta na grze, obraz szczery i bezpośredni, sztuka, której nie dotknęła psychologia i która wymaga mistrzostwa tych, którzy ją uprawiają. W momencie, gdy aktor „ekscentryczny” przyswaja sobie zasady postępowania kłowna i technikę kaskaderów, dekoratorom teatru konstruktywistycznego przychodzi do głowy trapezy cyrkowe jako elementy sceniczne i rekwizyty [Bablet 1980: 83–84].

Ten typ działań scenicznych – dynamicznych i rozgrywających się na różnych poziomach przestrzeni scenicznej – z trudem mieścił się na tradycyjnej scenie pudełkowej, która dozwalała na jednostronny ogląd akcji. Dlatego twórcy rosyjscy szukali innych rozwiązań. W moskiewskim Teatrze Realistycznym w przedstawieniach *Matki* Maksyma Gorkiego (reż. M. Ochłopkow, 1932) scenę usytuowano centralnie i otoczono ją miejscami dla widzów. Do niezrealizowanego przedstawienia sztuki Siergieja Tretiakowa *Chcę mieć dziecko* w reżyserii Wsiewołoda Meyerholda (1928) El Lisicki zaprojektował dekoracje przypominające kolejne pokłady statku z otwartą przestrzenią pośrodku tak, by widzowie z góry, z kolejnych „pokładów” obserwowali akcję rozgrywającą się poniżej na konstrukcjach ustawionych centralnie. Ten układ dekoracji przypomina wewnętrzną organizację przestrzeni w teatrze zaprojektowanym dla Meyerholda przez Siergieja Wachtangowa i Michaiła Barchina; na skutek nagonki politycznej na Meyerholda budowę teatru przerwano, a po jej ukończeniu budynek służył jako sala koncertowa filharmonii moskiewskiej.

Przywołane przykłady pokazują, jak bardzo innowacyjnym rozwiązaniem było wzorowanie architektury teatralnej na przestrzeni cyrkowej. Podobnych projektów powstawało więcej, także w Polsce, by wspomnieć tylko Teatr Symultaniczny zaprojektowany przez Andrzeja Pronaszkę i Szymona Syrkusa. Teatry budowane od drugiej połowy XX w. z zasady dysponują przestrzenią mobilną i możliwością centralnego usytuowania miejsca gry.

Głównym motywem poszukiwania nowej przestrzeni gry było dążenie do zerwania z linearnym trybem przedstawiania fabuły, zburzenie ciągłości akcji sprzyjającej powstawaniu iluzji scenicznej i w efekcie – wytrącenie widza z pokusy utożsamiania się z postaciami scenicznymi. Wraz ze zburzeniem „czwartej ściany” i wyprowadzeniem akcji scenicznej na arenę następuje dekompozycja tradycyjnego przebiegu przedstawienia, a w jego miejsce pojawia się „teatr atrakcji” i teatr zaskoczenia, który wzoruje się na kabarecie, cyrku, zawodach sportowych. Najbardziej awangardowe rozwiązania znajdujemy w Bauhausie i u włoskich futurystów. Laszlo Moholy-Nagy w swoim szkicu partytury dla *Mechanicznej ekscentryczności* [*Die Bühne im Bauhaus* 2003: 44] w czterech kolumnach zaplanował, oprócz ruchu mechanizmów, wybuchów, błysków, projekcji, także kłaunadę i „ludzką mechanikę”. Swoją ideę wyłożył w artykule *Teatr, cyrk, variétés* [*Die Bühne im Bauhaus* 2003: 45–56], w którym powoływał się na zbliżone doświadczenia dadaistów i futurystów. Jego teatr totalny, który miał łączyć wszelkie rodzaje dźwięków, światła, materiałów, barw i mechanizmów, miał dodatkowo stapiać w jedno różne formy widowisk – cyrk, operetkę, *variétés*, amerykańską kłaunadę (Chaplin, Fratellini) – wszystko, co do tychczas określano jako naiwne i kiczowate, gdyż w tym właśnie przejawia się – jak uważał Moholy-Nagy – prawdziwy artyzm.

Podobnie w programach futurystów, czyli MŁODYCH ARTYLERZYSTÓW SWAWOLI – jak ich nazywał Marinetti – celem teatru miało być „nieustępliwe i nieprzerwane tworzenie nowych form zadziwiania widzów” [Kireńczuk 2008: 283]. Opis przebiegu zdarzeń teatralnych przywodzi na myśl seans prestidigitatorski, a na ofertę Teatru Rozmaitości miały się składać

wszelkie rekordy nowoczesnej cywilizacji: maksymalna prędkość i maksymalna ekwilibrystyka i akrobatyka Japończyków, maksymalny frenetyzm muskularnych Murzynów, maksymalny rozwój inteligencji zwierząt (tresowane konie, słonie, foki, psy, ptaki) [...] maksymalna monstrialność anatomiczna, maksymalne piękno kobiety [Kireńczuk 2008: 288].

Ale oprócz tych apelujących do wyobraźni odbiorców strumieni wizji, efektów iluzjonistyczno-pirotechnicznych i projekcji, jakimi

zajmowali się Moholy-Nagy, dadaiści i futuryści, teatr rzeczywiście korzystał z nieciągłej kompozycji widowisk, mającej zaskoczyć widzów kolejnymi „numerami”, budzącymi emocje i służącymi ich rozładowaniu. Tego typu montażem posłużył się na przykład Erwin Piscator w swoich rewiach politycznych, np. *Revue Rotter Rummel*. Rozgrywała się ona w centrum wielkiej hali widowiskowej, na scenie przypominającej arenę-ring bokserski, na którym w karykaturalny sposób starli się przeciwnicy polityczni, przypominający swoimi ruchami i gestami klaunów. Od lat 20. XX w. tego typu kompozycja przedstawień charakterystyczna była zwłaszcza dla teatru politycznego.

Jeszcze innego rodzaju inspiracje cyrkiem spotykamy w Bauhausie. Wiążą się one poniekąd z obecnością aktora-wykonawcy na scenie i dotyczą z jednej strony widowisk mechanicznych wykorzystujących motywy cyrku oraz form postaci scenicznych, które uznać można nie tyle za kostiumy, ile za całopostaciowe „maski”. W warsztacie teatralnym prowadzonym przez Oskara Schlemmera studenci przygotowywali samodzielne etiudy mechaniczne, jedną z nich pt. *Szene aus dem Zirkus* zaprojektował i wykonał w 1924 r. Alexander Schawinsky, ale także w szkicach Moholy-Nagy’a pojawia się motyw cyrku, np. w *Der wohlwollende Herr (Zirkusszene)* oraz w *Menschmechanik (Variété)*. W obu przypadkach są to studia ruchu. Z tego nurtu poszukiwań najbardziej znane są niewątpliwie figurki zaprojektowane przez Oskara Schlemmera do *Baletu triadycznego*, które i wyglądem, i charakterystyką ruchu, do jakiego tancerzy zmuszają kostiumy, przypominają cyrkowych klaunów, pajacyki, tancerki.

Na koniec trzeba zwrócić uwagę na jeszcze inny obszar oddziaływania cyrku w teatrze początków XX w., a mianowicie na przemiany w technice aktorskiej inspirowane sposobami posługiwania się ciałem przez artystów cyrku, ekwilibrystów, gimnastyków. Niewątpliwie najbardziej reprezentatywną pod tym względem techniką jest biomechanika, której zasady przygotował Wsiewołod Meyerhold. Ale jeszcze zanim opracował kanon ćwiczeń biomechanicznych, Meyerhold w swoim manifestie nowego teatru jako jego wzór wskazywał teatr budy jar-marcznej, a przykładem idealnego aktora był dla niego zongler, o którym pisał:

Żongler udowadnia, że sztuka aktorska potrafi przekazywać myśli za pomocą gestu i ruchu ciała, nie tylko w tańcu, ale poprzez każde działanie sceniczne. Żongler musi mieć maskę, musi mieć pstry, uszyty z różnobarwnych gałganów kostium, dużo świecidełek, barwnych piór i dzwoneczków, dzięki którym teatr staje się barwnym i głośnym widowiskiem [Meyerhold 1988: 155].

Opracowując ćwiczenia biomechaniczne, oprócz obserwacji ewolucji cyrkowych, Meyerhold czerpał także inspiracje ze sportu, z rozwijanej wówczas refleksji naukowej nad ciałem jako mechanizmem ruchu, z taylorizmu, czyli ekonomiki ruchu i refleksjologii. Jednym z elementów ćwiczeń przygotowawczych dla aktorów był trening akrobatyczny i żonglerka, a więc umiejętności właściwe artystom cyrkowym, którzy perfekcyjnie władali swoim ciałem i kierowali się ekonomią energii koniecznej do wykonania określonej sekwencji ruchów.

Jądrem biomechaniki było przekonanie, że na wszelkie bodźce płynące z otoczenia, środowiska, przestrzeni, bodźce wizualne, akustyczne, mechaniczne i inne – człowiek reaguje pierwotnie ruchem, a zarazem, że w ruchu znajdują adekwatny wyraz wszelkie emocje, przeżycia i stany psychiczne człowieka [Braun 1984: 232].

Meyerhold uważał ponadto, że obserwując człowieka, szybciej reagujemy na mowę jego ciała, że bardziej bezpośrednim przekazem o kondycji i stanie emocjonalnym człowieka jest układ jego ciała, rodzaj gestów, które na przykład w przypadku gniewu i agresji szybciej zostają odebrane niż w przekazie słownym. Dlatego dążył do mistrzowskiego opanowania przez aktorów plastyki własnego ciała, precyzji działań fizycznych i sugestywnej gestyki. Służyć temu miał zestaw „wydajnych bodźców-ruchów, za pomocą których aktor wpływałby na widza, wywołując w nim określone i zamierzone z góry reakcje” [Braun 1984: 232]. Pewne elementy „cyrkizacji”¹ teatru – jak działania te określali współpracownicy Meyerholda – reżyser zastosował w swoich przedstawieniach, przede wszystkim w *Budzie jarmarcznej* Aleksandra

¹ Por. <http://www.teatralia.com.pl/istny-cyrk> [dostęp: 20.10.2016].

Błoka (1906), *Misterium buffo* Włodzimerza Majakowskiego (1918, 1921) oraz w *Lesie* według sztuki Aleksandra Ostrowskiego (1924), w którym nie tylko klasyczny układ dramatu zastąpił kompozycją trzydziestu trzech epizodów, lecz także wykorzystał cyrkowe sztuczki jako samoistne etiudy aktorskie.

Także dla innego twórcy tego czasu – Bertolta Brechta, sztuka artystów cyrku była istotnym polem odniesień w definiowaniu nowej techniki aktorskiej polegającej na wywołaniu u widzów efektu osobliwości. Brecht dostrzegał zarówno w teatrach Wschodu, jak i w widowiskach parateatralnych konwencje aktorskie polegające na budowaniu dystansu między wykonawcą a przedstawianą postacią. Świadectwa takiego myślenia znajdujemy na przykład w tekście Brechta *Efekty osobliwości w chińskiej sztuce aktorskiej*, w którym poddawał analizie występy chińskiego aktora Mei Lanfanga i pisał: „Próby pokazania publiczności przedstawianych zdarzeń w aurze osobliwości spotykamy już w fazie pierwotnej, w teatralnych i plastycznych widowiskach prezentowanych podczas dawnych jarmarków ludowych” [Brecht 2005: 173]. Ową aurę osobliwości wywoływać miał na przykład sposób mówienia klaunów cyrkowych, ale za wspólne akrobatom w cyrku i chińskim aktorom uznał Brecht także przybieranie takich pozycji, „dzięki którym najlepiej zaprezentują się widzom” [Brecht 2005: 174].

Dochodzimy do zasadniczej konkluzji dotyczącej inspiracji sztuką cyrku w teatrze awangardowym XX w., a mianowicie stwierdzenia, że wspólnym mianownikiem wszystkich zapożyczeń z cyrku – w zakresie architektury i organizacji przestrzeni, kompozycji widowiska oraz techniki aktorskiej – był widz. Twórcom nowego teatru zależało przede wszystkim na dokonaniu zmiany jego przyzwyczajen odbiorczych, na pobudzeniu krytycyzmu, natychmiastowości reakcji, a czasami wręcz na jego cielesnej aktywizacji. Efekt ten można było osiągnąć dzięki zmianie zasad komunikacji między sceną a widownią, dzięki swobodnemu przepływowi energii między wykonawcami a odbiorcami, który mógłby widzom zaprzeć dech w piersiach niczym ćwiczenia na trapecie wykonywane bez zabezpieczenia.

Streszczenie

Inicjując na początku XX w. proces odnowy teatru, reformatorzy sztuki scenicznej sięgali do wielu źródeł – obok sztuk plastycznych, filmu, awangardowej literatury, przywracali także związek teatru z innymi formami widowisk, w tym z cyrkiem. Twórcy teatralni wykorzystywali pewne elementy pokazu cyrkowego do nowego zdefiniowania przestrzeni teatralnej, kompozycji przedstawienia, techniki aktorskiej oraz relacji widz–wykonawca. W artykule dokonano przeglądu awangardowych praktyk teatralnych, nawiązujących do cyrku. Wskazano na wpływ cyrku na układ przestrzeni teatralnej i wykształcenie się sceny arenowej, np. w praktyce Maxa Reinhardta czy projektach Waltera Gropiusa i Farkasa Molnara w Bauhausie oraz w teatrze zaprojektowanym dla Wsiewołoda Meyerholda. Kompozycja programów cyrkowych widoczna jest też w przedstawieniach Bauhausu, zwłaszcza u László Moholy Nagy’ a, u futurystów i w rewiach Erwina Piscatora. Z kolei nawiązanie do technik wykonawczych artystów cyrku odnaleźć można w Bauhausie – zwłaszcza u Oskara Schlemmera, a także w biomechanice Meyerholda czy w zdystansowanej grze aktorów Bertolta Brechta.

Słowa kluczowe: teatr XX w. a cyrk, architektura teatralna a cyrk, konwencje aktorskie a techniki cyrkowe.

THE 20TH-CENTURY THEATRE AVANT-GARDE VS. THE CIRCUS

Summary

Initiating the process of theatre revival at the beginning of the 20th century, the reformers of the theatre art drew from many sources. Along with the visual arts, film, avant-garde literature, they also restored the relationship of the theatre with other forms of spectacles, including the circus. Theatre makers used some elements of the circus show to define the theatrical space, composition of the performance, acting techniques and the spectator-viewer relationship anew. The article is a review of the avant-garde theatre practices that refer to the circus. The impact of the circus on the arrangement of theatrical space and the formation of the arena scene has been indicated, for example in Max Reinhardt’s practice, Walter Gropius and Farkas Molnar’s projects in the Bau-

haus and in the theatre designed for Meyerhold's Vsevolod. The circus composition is also seen in the Bauhaus productions, especially in Laszlo Moholy Nagy's or Futurists' projects and Erwin Piscator's revues. On the other hand, the reference to the circus performing techniques can be found in the Bauhaus - especially in Oskar Schlemmer's production, as well as in Meyerhold's biomechanics or the reserved acting in the performances by Bertolt Brecht.

Keywords: theatre of the 20th century vs. circus, theatre architecture vs. circus, acting conventions vs. circus techniques.

Bibliografia

- Bablet Denis, 1980, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, przeł. Zenobiusz Strzelecki, Krystyna Mazur, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Braun Kazimierz, 1984, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Ossolineum, Wrocław.
- Brecht Bertolt, 2005, *Efekty osobliwości w chińskiej sztuce aktorskiej*, [w:] *Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej*, red. Ewa Guderian-Czaplińska, Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Die Bühne im Bauhaus, Schlemmer/Moholy-Nagy/Molnar*, 2003, Hrsg. Hans Maria Wingler, Neue Bauhausbücher, Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- Kireńczuk Tomasz, 2008, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Leyko Małgorzata, 2002, *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego „teatr dla pięciu tysięcy”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Meyerhold Wsewołod, 1988, *Przed rewolucją (1905–1917)*, wstęp i wybór Jerzy Koenig, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Mickiewicz Adam, 1997, *Wykład XVI*, [w:] idem, *Prelekcje paryskie. Wybór*, t. 2, przekł. i komentarz Leon Płoszewski, Kraków.
- Salten Felix, 1911, „Die Zeit”, Wien, 6.05.

Źródło internetowe

<http://www.teatralia.com.pl/istny-cyrk> [dostęp: 20.10.2016].

Maria Janus
Uniwersytet Łódzki

„CYRK JAK TA LALA” O LALKACH W CYRKU I O CYRKU Z LALKAMI

Henryk Jurkowski we wstępie do nowego, zmienionego wydania *Dziejów teatru lalek* pisze, że sztuka lalkarska to więcej niż teatr lalek: „[...] teatralne wykorzystanie lalki stanowi tylko małą część możliwości obecnej lalki” [Jurkowski 2014a: 20]. Mamy więc nie tylko teatr lalek, ale i lalkowy kabaret, lalkowe *variétés* i cyrk lalkowy. W każdej z tych form lalka może być postrzegana w kontekście różnych ludzkich (i nie tylko) symulaków [por. Jurkowski 2014a: 16–19]. Właśnie to zastępowanie lalką człowieka czy zwierzęcia w widowiskach związanych z cyrkiem jest tym, co łączy zjawiska artystyczne, które chcę omówić. Należą do nich: widowiska i spektakle tworzone przez lalkarzy; wykorzystanie lalek i inspiracji lalkowych w przedstawieniach cyrkowych oraz zespolenie cyrku i lalkarstwa w twórczości artysty niezwiązanego z tymi dziedzinami – rzeźbiarza Alexandra Caldera, który łączył rzeźbę, instalację i performans.

Cyrk w twórczości lalkarzy i w teatrze lalek

Cyrk jest częstym tematem w teatrze lalek. Stosunkowo popularne są lalkowe widowiska cyrkowe – składają się z numerów, zazwyczaj są afabularne i zawierają elementy określone cyrkową tradycją. Inną grupę stanowią spektakle wykorzystujące inspiracje cyrkowe, w których cyrk jest miejscem akcji lub kluczem estetycznym dla scenografii i kostiumów. Bohaterem solowych występów lalkarzy bywa klaun. Najślynniejszy z nich to Gustaf stworzony przez Albrechta Rosera, stała postać występująca w etiudach tego niemieckiego marionetkarza.

Połączenie tematyki cyrkowej z teatrem lalek było popularne w modernizmie. Znamiennym dla tego czasu przedstawieniem jest *Parada* – balet mający swoją premierę w 1917 r. w Théâtre du Châtelet w Paryżu. Jego twórcami byli: Jean Cocteau, Pablo Picasso, Eric Satie i Siergiej Diaghilew. Zwyczajowo parada to forma przygotowana przez wędrowny cyrk czy teatr, służąca reklamie głównego widowiska. „W tym wypadku *Parada* adresowana była do tłumu, który potraktował ją jako prawdziwe widowisko cyrkowe” [Jurkowski 2014b: 72]. Patrząc na zdjęcia z tego spektaklu, nie mamy wątpliwości, że znajdujemy się w świecie lalek ożywionych przez aktorów ukrytych we wnętrzu figur.

Swoją lalkowy cyrk wykreował też wywodzący się z kręgu Bauhausu Alexander Schawinsky. W 1924 r. stworzył przedstawienie zatytułowane *Zirkus*. „Spotykamy tu [...] żywą tancerkę na mechanicznym koniu [...]. Młodzieniec występuje w scenie walki z mechanicznym psem czy smokiem” [Jurkowski 2014b: 88]. Szczególnie ważne w tej pracy wydaje się zestawienie elementów sztucznych i biologicznych – lalki i figury z człowiekiem. To, co naturalne, żywe wydaje się podlegać ograniczeniom – w przeciwieństwie do sztucznej formy.

Vittorio Podrecca – twórca słynnego Teatro dei Piccoli – zaczynał swoją artystyczną karierę od pracy z Nowym Futurystycznym Teatrem przy spektaklu *I balli plastici per marionette* (*Plastyczne tańce marionetek*). Widowisko składało się z następujących numerów: *Błazny*, *Mężczyzna z wąsami*, *Dzikusy*, *Cień*, *Niebieski niedźwiedź* [por. Jurkowski 2014b: 77]. Artyści tak uzasadniali wprowadzenie do przedstawienia lalek:

[...] aby uzyskać większą geometryczną ekspresję i wolność zmiany proporcji kostiumów wobec ludzi i dekoracji wobec postaci, należałoby natychmiast zrezygnować z korzystania z ludzi, a zastąpić ich „żywymi automatami”, to znaczy nowym rodzajem marionetki [za: Jurkowski 2014b: 77].

Taka postawa nie była odosobniona – lalki uznawane były przez wielu za aktorów doskonałych, mniej ograniczonych od ludzi. W późniejszych „koncertach” Podrecki charakterystyczna dla cyrku konstrukcja *variétés* nie uległa zmianie, a co więcej, cyrk był też tematem pojedynczych numerów. Twórczość włoskiego artysty była powszechnie

znana dzięki licznym występom zagranicznym jego teatru i stała się inspiracją dla wielu europejskich lalkarzy.

Ciekawostką może być włączenie cyrku w historię Puncta – najsłynniejszego bohatera klasycznego teatru lalek. To w cyrku szuka on schronienia przed konstabłem. Przypuszczam, że część cyrkowych inspiracji wśród lalkarzy może wynikać stąd, że częstym miejscem akcji w spektaklach punchmenów jest właśnie cyrk.

Tematyka cyrkowa była stosunkowo popularna także w polskim teatrze lalek. Przyczyniają się do tego zarówno liczne realizacje *Pinokia* według Carlo Collodiego (tu inspiracje cyrkowe wynikają z fabuły), jak i autorskie propozycje reżyserów, niezwiązane zwykle z klasyczną literaturą.

Znaczenie ma fakt, że pierwszym przedstawieniem krakowskiego Teatru Groteska po II wojnie światowej i jednym z pierwszych powojennych spektakli teatru lalek w Polsce jest właśnie *Cyrk Tarabumba*. Jego pierwotna wersja miała premierę w lutym 1940 r. i powstała w teatrze założonym przez Władysława Jaremę na Grodzieńszczyźnie. Przedstawienie z 1945 r., przygotowane na otwarcie nowego teatru, oparte było na tekście Władysława Lecha, napisanym w czasie wojny. Dekoracje zaprojektował Andrzej Stopka, a lalki – Zofia Jareмова. „*Cyrk* był marionetkową rewią, pełną numerów i trików” [Waszkiel 2012: 31]. Przedstawienie zostało świetnie przyjęte przez recenzentów, jak relacjonuje Jurkowski: „Balicki twierdził przy tej okazji, że Groteska jest najoryginalniejszą sceną w Polsce, świadomą walki o nowe przeżycia i nową treść artystyczną. A Ryszard Matuszewski nazywa przedstawienie *Cyrku* całością pełną uroku” [Jurkowski 2006: 63]. Uznania krytyki nie potwierdziła publiczność, a teatr po kilku miesiącach zbankrutował. Jarema nie zrezygnował jednak z tego pomysłu i nową wersję spektaklu przygotowano na jubileusz pięćdziesiąt lat teatru. Jak czytamy w programie, „[n]owy tekst rozbudowuje *Tarabumbę* poza ramy sceniczne”. Scenografię, kostiumy i lalki przygotowali: Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarżyński, Andrzej Stopka, Jerzy Szymański, Lidia Minticz i Zofia Jareмова. Spektakl nie był rewią marionetkową w stylu Teatro dei Piccoli, wspomnianego już Vittorio Podrecki. Na scenie pokazano francuskiego dyrektora cyrku, murzyńskich rewersów, tancerkę ludzako podobną do Josephine Baker, tancerkę na

linie, zwierzęta i oczywiście klaunów [por. Vogler 1998: 15], jednak Jarema proponował widzom więcej niż rozrywkę. Jurkowski skomentował: „Krzykliwe rewie Podrecci podobały się niegdyś tłumom spragnionym niezwykłości widowiska. Ezoteryczna, naiwna poezja *Cyrku* i jego postaci żyjących w świecie subtelnej clownady, mogła podobać się tylko znawcom” [Jurkowski 2006: 63]. Spektakl obrósł legendą, badacze przypisują mu filozoficzną głębię: „Temat cyrku i rewii stworzył pretekst do ujawnienia tego, co można nazwać filozofią «ciała» lalkowego” [Waszkiel 2012: 275]. Przedstawienie było niewątpliwie dobrą szkołą dla adeptów lalkarstwa w pionierskich latach instytucjonalnego teatru lalek w Polsce, wymagało precyzji animacyjnej, zmierzenia się z nietypowymi formami lalek, także z marionetką, która zniknęła ze sceny w czasach socrealizmu. O znaczeniu *Cyrku Tarabumba* świadczy ponadto fakt, że zdjęcie właśnie z tego spektaklu znalazło się na okładce pierwszego numeru „Teatru Lalek” z 1950 r.

Nieco późniejsze przedstawienie *Cyrk Teatru Cricot 2* Tadeusza Kantora miało premierę w styczniu 1957 r. Autorem partytury¹ był Kazimierz Mikulski, scenograf i malarz – współautor scenografii do *Cyrku Tarabumba*, współtwórca charakterystycznego stylu Teatru Groteska. Mikulski występował w tym przedstawieniu w roli Dyrektora Cyrku. Inne postaci to: Klaun August, Woltyżerki, Małgorzata, Żongler Anastazy, Konferansjer². Historia upadającego cyrku stała się pretekstem do eksperymentów z formą:

W finale spektaklu aktorzy wchodzą do wielkiego czarnego worka, który do tej pory leżał zwinięty w rogu sceny. W wyciętych w nim otworach pojawiają się ich głowy i ręce. Materiał faluje, tkwiące w czerni głowy i ręce to zbliżają się do siebie, to oddalają. Podają sobie biały półmisek. Z głośnika, umieszczonego wewnątrz worka, wydobywają się dźwięki łamanych kości. Na własnej stypie pojawia się Dyrektor, podtrzymywany przez dwie urodziwe woltyżerki. Wielki, czarny ambalaż porusza się

¹ Por. <http://www.cricoteka.pl/pl/main.php?d=teatr&kat=6&id=34&str=3> [dostęp: 11.03.2015].

² Por. <http://www.cricoteka.pl/pl/main.php?d=teatr&kat=6&id=34&str=1> [dostęp: 11.03.2015].

spazmatycznie. Po chwili uspokaja się, głowy i ręce znikają. Dyrektor odchodzi, by po chwili powrócić. Zabiera z szafy stary parasol i otwiera go. Po chwili ostatecznie opuszcza scenę³.

Teatr Cricot 2 nawiązywał tutaj do przedwojennego Teatru Cricot założonego przez Józefa Jarekę – brata Władysława, założyciela Grotecki. Ich siostra – Maria Jaremanka – działała w obu teatrach. Nazwa Cricot jest anagramem frazy „to cyrk”, co świadczy o tym, że temat cyrku był bardzo inspirujący dla krakowskiej bohemy.

Najmniej czasu dzieli nas od premiery *Cyrku* (używany jest także tytuł *Cyrk bez przemocy*) Teatru Klinika Lalek Stacja Wolimierz, która odbyła się 13 maja 2014 r. Widowisko ma kilka wersji zależnych od miejsca prezentacji – pleneru lub zamkniętej przestrzeni tradycyjnej sceny. Artyści nawiązują do „cyrków” Bread and Puppet Theater. Jest to także pewna interpretacja idei *nouveau cirque*, jak artyści piszą na swojej stronie internetowej: „Cyrk Nadmarionet, Cyrk bez Przemocy... to ekologiczne, lalkowe widowisko cyrkowe, w którym w rolach zwierząt występują lalki i duże «nadmarionety» (marionetki zwierząt w ich naturalnych wielkościach), a w rolach artystów cyrkowych aktorzy w planie żywym”⁴. Bohaterami przedstawienia są: żyrafa zakochana w treserze, śpiewaczka, tancerka, a także lew, który chce pożreć swojego tresera oraz słoń, który umie stać na trąbie i latać. Aktorzy wcielają się w treserów, siłaczy, zonglerów, klaunów. Twórcy silnie podkreślają ekologiczne przesłanie swojego spektaklu. Przekonują, że wykorzystywanie żywych zwierząt w celach rozrywkowych jest etycznie niewłaściwe, jednak możliwe do uniknięcia dzięki zastosowaniu lalek. Warto zauważyć, że chyba też nikt nie zdecydowałby się na włożenie swojej głowy do paszczy prawdziwego lwa, jednak ten lalkowy nie stanowi prawdziwego zagrożenia dla życia tresera.

³ http://tadeuszkantor.com.pl/items/browse?advanced%5B0%5D%5Belement_id%5D=52&advanced%5B0%5D%5Btype%5D=is+exactly&advanced%5B0%5D%5Bterms%5D=Cyrk&type=19&ref=project&id=13 [dostęp: 30.11.2016].

⁴ <http://www.klinikalalek.art.pl/index.php?id=cyrk.php> [dostęp: 10.03.2015].

Zdecydowanie bardziej kameralny charakter miał spektakl *Najmniejszy cyrk świata* słowackiego lalkarza Antona Anderlego. Zmarły w 2008 r. artysta był potomkiem dwóch połączonych rodów lalkarskich, ostatnim ze słowackich wędrownych lalkarzy. Jednak w wyniku czechosłowackiej polityki kulturalnej, która wymusiła likwidację wszystkich wędrownych teatrów⁵, nie mógł kontynuować rodzinnej tradycji. Tworzył teatr w piwnicy bloku, w którym mieszkał, grał nieoficjalnie. Dopiero po roku 1989 otworzył Tradycyjny Teatr Lalkowy Antona Anderlego, w którym prezentował klasyczne przedstawienia ludowego teatru lalek (*Genowefa, Faust, Don Juan*) i repertuar dziecięcy. Ostatnią z jego premier był *Najmniejszy cyrk świata*. Było to *variétés*, które cechował brak fabuły, a łącznikiem między numerami były zapowiedzi klauna. Pokazywane numery to: chiński zongler, siłacz Roberto, iluzjonista, monocyklista, tancerka na linie, zongler krzesłem z Paryża, człowiek guma, foka, zongler głową, koń i klaun, akrobata na trapezie oraz tańce ludowe. Humorystyczne były nie tylko komentarze zapowiadacza, lecz także same postaci. Część tych numerów nie mogłaby zaistnieć w prawdziwym cyrku, gdyż tylko w teatrze lalka może zonglować własną głową, a człowiek guma naprawdę zawiązać się w supeł. Widowisko było prezentacją pomysłowości konstruktora lalek i możliwości animacyjnych Anderlego.

Nie mniej efektowny jest spektakl Teatru Braci Formanów *Obludarium*. Teatr tworzony przez bliźniaków, Petra i Mateja Formanów, nie ma stałej siedziby. Artyści chcą się stale przemieszczać ze swoim teatrem, co pozwala na granie dla bardzo różnej publiczności, często niewyrobionej teatralnie. Nie pozostaje to bez konsekwencji dla wyborów repertuarowych. Jak wyznali w wywiadzie:

Pierwotnie chcieliśmy zagrać Szekspira, ale jak się wzięliśmy do roboty, okazało się, żeśmy do tego jeszcze nie dorośli. No i nie znaleźliśmy sposobu, by takie dzieło uczynić dostępnym dla ludzi z prowincji, z małych miast i wiosek, gdzie chcemy występować. Postanowiliśmy wybrać lżejszy gatunek, pragnąc zachęcić do uczestnictwa tych widzów, którzy na

⁵ Wcześniej wędrowne teatry wcielono do państwowego przedsiębiorstwa Czechosłowackie Cyrki, Variétés i Lunaparki.

co dzień boją się chodzić do teatru w obawie, że niczego nie zrozumieją. Dlatego zwróciliśmy się w stronę cyrku, kabaretu, popisów teatrzyków wędrownych, nocnych klubów z tańcem na rurze, teatru marionetek, jarmarcznych błaznów, niemego kina i slapstickowej komedii oraz świata ludzi zdeformowanych licznymi anomaliami [Baltyn 2008: 32].

Spektakl grany jest w budynku stylizowanym na cyrkowy namiot. Mimo iż po złożeniu mieści on się w dwóch kontenerach, ma balkon, scenę obrotową i prostą sznurownię. Te urządzenia pozwalają stworzyć atrakcyjny wizualnie spektakl. Sznurownia wykorzystywana jest w pięknej scenie ujeżdżania koni: cienie biegnących zwierząt widzimy na podświetlonej spódnicy ich treserki. Wcielająca się w nią aktorka jest podwieszona pod sufitem, dzięki czemu jej suknia może być nadnaturalnie długa. Bardzo efektowne są też sceny przedstawiające dziwadła – wiemy, że patrzemy na lalki, jednak robią na nas wrażenie nie mniejsze niż gdybyśmy znaleźli się na pokazie dawnego *freak show*. Ważną cechą spektaklu jest parodystyczność – nawet taniec na rurze „czeskich divek” to elegancki balet do muzyki operowej.

Połączenie lalek i cyrku znajdujemy w monumentalnych produkcjach, ale też w niewielkich, lokalnych czy wędrownych teatrach; sięgają po nie zarówno twórcy wybitni, jak i artyści zupełnie nieznani. Internetowe poszukiwania pozwalają mi stwierdzić, że zjawisko to występuje na wszystkich kontynentach. Ciekawe wydają się koprodukcje grup cyrkowych i lalkarskich, przykładowo *Circus Olé* grupy Snuff Puppets i rodziny akrobatów Farellich z Australii. Twórcy deklarują, że ich spotkanie było wynikiem wprowadzenia w tamtejszych cyrkach zakazu występów zwierząt. Po raz kolejny okazuje się, że możliwość zastąpienia żywego zwierzęcia lalką jest bardzo kusząca dla artystów.

Inspiracje lalkowe w cyrku – Cirque du Soleil

Twórcy Cirque du Soleil, Guy Laliberté i Gilles Ste-Croix w początkach swojej działalności wyraźnie inspirowali się twórczością Bread and Puppet Theater, zwłaszcza corocznymi widowiskami *Our Domestic Resurrection Circus*. Trzydzieści lat temu Kanadyjczycy wykorzystywali wysokie, znane z twórczości Schumanna, lalki w stylu

cheap art. Dziś ten cyrk to ogromne przedsięwzięcie rozrywkowe. Jego obecna stylistyka, również ta mająca związki z klasycznymi formami teatru lalek, powstała około roku 1990 i jest zasługą projektantki kostiumów i scenografki Dominique Lemieux. Wprowadzono maski i makijaże zmieniające nie tylko twarze, lecz także całe ciała wykonawców. Zaczęto sięgać po różne inspiracje, a kostiumy odeszły od tradycji cyrkowej i często tak bardzo zakrywają artystów, że stają się oni animatorami ukrytymi wewnątrz lalki.

Elementy lalkowe są chętnie wykorzystywane, ich obecność jest najwyraźniejsza tam, gdzie przedstawiana jest fauna i flora. I tak, w *Mystère* głównym bohaterem jest ślimak, który w trakcie spektaklu rośnie od małej lalki do ogromnej kilkumetrowej formy; w *Dralionie* mamy postać ogromnego karalucha; całe *Varekai* poświęcone jest życiu w trawie – oglądamy tutaj plejadę owadów, płazów i gadów. Lalki zastępują zwierzęta, których występy są niezgodne z zasadami *nouveau cirque*, jednak twórcy zdają się przekraczać to ograniczenie – nie prezentują przecież słoni, wielbłądów czy fok w naturalnych wymiarach i klasycznych sztuczkach. Lalki przedstawiają istoty nieistniejące w rzeczywistości – nadnaturalnej wielkości, bardziej kolorowe – czy hybrydy wielu gatunków. Mają zachwycać i zadziwiać rozmiarem, pomysłowością, niezwykle formą.

Inspiracja marionetką pojawia się z kolei bardzo często w występach akrobatów na linach czy szarfach, którzy walczą ze sznurami jak zbuntowane przeciwko animatorowi lalki. Już w bardzo wczesnych występach Kanadyjczyków pojawiły się etiudy, w których artysta zachowuje się jak lalka, jednak nie jest połączony niemi ze swoim animatorem, poruszającym się (dla zachowania właściwych proporcji) na szcudłach. Karol Suszczyński w działaniach artystów widzi wyraźne odniesienia do *Traktatu o marionetkach* Heinricha von Kleista i teorii Edwarda Gordona Craiga [por. Suszczyński 2014: 11].

Twórcy *Cirque du Soleil* wykorzystują teatr także jako motyw niektórych sekwencji – na przykład przez umieszczenie na arenie niewielkiej sceny pudełkowej, na której występują artyści – karły w stylowych strojach. Mamy więc do czynienia nie tylko z motywem „teatru w cyrku”, ale być może świadomym nawiązaniem do historii teatru marionetkowego. Istnieją przecież przekazy o tym, że w daw-

nym teatrze marionetek zdarzało się, że niskorosłych bądź dzieci umieszczano pośród lalek dla zwiększenia iluzji czy też dla swoistej gry z widzem.

Cyrk lalkowy w twórczości Alexandra Caldera

Alexander Calder urodził się w artystycznej rodzinie i tak jak ojciec, zajął się rzeźbą. Jego twórczość kojarzona jest przede wszystkim z monumentalnymi, abstrakcyjnymi formami rzeźbiarskimi oraz mobilami. Uznawany jest za prekursora sztuki kinetycznej. Jego fascynacja cyrkiem zaczęła się już na początku kariery artystycznej, gdy w roku 1925 spędził dwa tygodnie w cyrkach The Ringling Brothers i Barnum and Bailey Circus⁶. Powstały wówczas rysunki przedstawiające artystów cyrkowych. Wkrótce Calder wyjechał do Paryża, gdzie w latach 1926–1931 stworzył ponad 100 postaci i elementów dekoracji czy rekwizytów do swojego cyrku. Lalki wykonane były w większości z drutu, a ich konstrukcja pozwalała na animację. Wkrótce stały się one częścią większej instalacji. Rzeźbiarz nie poprzestał na ich stworzeniu – sam prezentował je na pokazach. Na widownię zapraszał przyjaciół – Joana Miró, Jeana Cocteau, Man Raya, Fernanda Légera, Pieta Mondriana. Jedynym warunkiem obejrzenia performansu było przyniesienie własnego krzesła.

Cyrk Caldera zachwyca różnorodnością. Artysta umieścił w nim: akrobatów, artystów trapezu, egzotyczne tancerki, rzucających nożami, polykaczy mieczy i – najzabawniejsze chyba – zwierzęta. W latach 50. XX w. powstał film dokumentujący działania Caldera. Widzimy na nim, jak w prosty sposób artysta wyjmuje lalki z walizek i rozstawia je niczym dziecko bawiące się klockami i figurkami. Calder wykorzystuje dwie podstawowe techniki animacji lalek – bezpośrednią (polegającą na przenoszeniu całej formy w przestrzeni, tak jak w dziecięcych zabawach) i pośrednią: wykorzystuje mechanizmy – dźwignie, korbki i przekładnie. Sądzę, że Calder, którego cała twórczość przepełniona była poszukiwaniami dotyczącymi poruszającej się bryły, był zafascynowany zmaganiem się z grawitacją cyrkowych akrobatów czy

⁶ Por. <http://www.calder.org> [dostęp: 8.03.2015].

motoryką tresowanych zwierząt. Wykonanie lalek stanowiło wyzwanie dla pomysłowości, możliwe, że pozwalało też sprawdzić pewne pomysły artysty w małej skali, dodatkowo w atmosferze zabawy i żartu.

„Cyrk w walizce” musiał być bardzo ważny dla artysty, podobno zawsze zabierał ze sobą w podróż swoje lalki. Był to prawdziwie wędrowny cyrk!

Podsumowanie

Nawiązanie do tematyki cyrkowej pozwala na stworzenie efektownego widowiska, daje lalkarzowi możliwość popisu. Co więcej, teatr lalek często próbuje działać na widza bardzo podobnie do cyrku, stawia pytania: Jak to jest możliwe? Jak to się robi? Odbiorca jest zdziwiony kunsztem wykonawcy, ale i rozbawiony.

Lalkowi aktorzy mogą naprawdę wszystko. Ograniczeniem jest jedynie wyobraźnia twórców. Często stosowane są lalki trickowe o szczególnych możliwościach, ich konstrukcja pozwala na chodzenie po linie, żonglerkę (także częściami własnego ciała) czy nagłą przemianę. Często pojawiają się lalki zwierząt, których działania mogą znacznie wybiegać poza kanon naturalnych zachowań, nawet tresowanych, prawdziwych stworzeń. Nie stwarzają też one zagrożenia dla treserów i widzów. Tylko w lalkowym świecie dyrektor cyrku może co wieczór zostać pożarty przez lwa. Zastosowanie form plastycznych jest zgodne z zasadami *nouveau cirque*, który z jednej strony rezygnuje z tresury zwierząt czy w ogóle z ich prezentacji, a z drugiej – pozwala na pokazanie widzom tego, co wielu uważa za najatrakcyjniejsze w cyrku – lwa, słonia, tygrysa czy foki.

Punktem zbieżnym teatru lalek i cyrku są obustronne inspiracje komedią *dell'arte*. W cyrku odnajdujemy ją w kostiumach – zwłaszcza tradycyjni klauni noszą kostiumy podobne do stroju Arlekina czy Pulcinelli, a ich makijaż zdaje się spełniać funkcję maski. W teatrze lalek tradycyjni bohaterowie – Poliszynel czy Punch „wyewoluowali” z lalkowej wersji komedii *dell'arte*. Ludowy teatr lalek miał charakter objazdowy, podobnie jak większość cyrków. Popisy cyrkowe długo połączone były z występami lalkarzy. Sytuacja ta zmieniła się

dopiero w XVIII w., kiedy „europejscy lalkarze wycofywali się stopniowo ze współpracy z akrobatami i sztukmistrzami” [Jurkowski 2014a: 217].

Sądzę, że każda opowieść o cyrku jest opowieścią o artyście – o tym podziwianym, imponującym kunsztem, ale i o tym, który boleśnie odczuwa odwrócenie się widowni, swoją starość i brak sprawności.

Streszczenie

Sztuka lalkarska to nie tylko teatr lalek, lecz także lalkowy kabaret, *variétés* i cyrk lalkowy. W niniejszym tekście prezentowane są widowiska cyrku lalkowego, spektakle inspirowane cyrkiem oraz zastosowania elementów lalkowych w *nouveau cirque*. Omówiono również performanse rzeźbiarza Alexandra Caldera, łączące cyrkowe inspiracje z animacją form plastycznych. Autorka podjęła próbę wyjaśnienia, co skłania artystów do tworzenia widowisk cyrku lalkowego czy korzystania z estetyki i tematyki cyrkowej w przedstawieniach teatralnych.

Słowa kluczowe: teatr lalek, lalkarstwo, cyrk, Nowy Cyrk, Calder.

OH WHAT A CIRCUS, OH WHAT A SHOW PUPPETS IN THE CIRCUS AND THE CIRCUS WITH PUPPETS

Summary

Puppetry art it is not only a puppet theatre, but also a puppet cabaret, a *variété* and a puppet circus. The text presents puppet circus performances and circus-inspired puppet theatre shows. It searches for the puppet-inspired elements in *nouveau cirque*. Moreover, the article also discusses performances made by sculptor Alexander Calder which combine circus inspirations and animated objects. The author tries to explain reasons for preparing puppet circus performances and the use of circus inspirations and aesthetics in theatre performances.

Keywords: puppet theatre, puppetry, circus, Cirque Nouvau, Calder.

Bibliografia

- Baltyn Hanna, 2008, *Latający cyrk braci Formanów*, „Teatr Lalek”, nr 4 (95).
- Jurkowski Henryk, 2006, *Moje pokolenie*, Polunima, Łódź.
- Jurkowski Henryk, 2014a, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do „belle epoque”*, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Lublin.
- Jurkowski Henryk, 2014b, *Dzieje teatru lalek. Od modernizmu do współczesności*, Teatr im. Hansa Christiana Andersena, Lublin.
- Panasewicz Jerzy, 1998, *Sen kłowna*, [w:] *100 przedstawień teatru lalek*, red. Marek Waszkiel, Lucyna Kozień, Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek Arlekin, Łódź.
- Suszczyński Karol, 2014, *Lalki w Cirque du Soleil*, „Scena”, nr 4 (80).
- Vogler Henryk, 1998, *Cyrk Tarabumba* [w:] *100 przedstawień teatru lalek*, red. Marek Waszkiel, Lucyna Kozień, Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek Arlekin, Łódź.
- Waszkiel Marek, 2012, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa.

Źródła internetowe

- Baza realizacji wortalu e-teatr, <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/lista.html> [dostęp: 5.03.2015].
- Film *Alexander Calder performs his „Circus”* – Whitney Museum, <https://www.youtube.com/watch?v=t6jwnu8Izy0> [dostęp: 10.03.2015].
- Film *Forman Brothers’ Theatre – Obludarium*, <https://www.youtube.com/watch?v=s9Sw6f0JbJo> [dostęp: 10.03.2015].
- Film *Le Cirque de Calder*, <https://www.youtube.com/watch?v=iG6c-P2VA0Bg> [dostęp: 10.03.2015].
- Film *Obludarium bratrů Formanů*, <https://www.youtube.com/watch?v=J0U-KeUpSn0s> [dostęp: 10.03.2015].
- <http://formanstheatre.cz/obludarium/index.htm> [dostęp: 10.03.2015].
- http://sk.wikipedia.org/wiki/Anton_Anderle [dostęp: 9.03.2015].
- <http://snuffpuppets.com/what-we-do/circus-ole/> [dostęp: 9.03.2015].
- <http://www.calder.org> [dostęp: 8.03.2015].
- <http://www.cricoteka.pl> [dostęp: 11.03.2015].
- <http://www.klinikalalek.art.pl/index.php?id=cyrk.php> [dostęp: 10.03.2015].
- <https://superradnow.wordpress.com/2011/04/22/alexander-calders-circus> [dostęp: 11.03.2015].
- <https://www.cirquedusoleil.com/en/home/shows.aspx> [dostęp: 9.03.2015].

Nagranie spektaklu *Najmniejszy cyrk świata*, wyk. Anton Anderle, <https://www.youtube.com/watch?v=s5eGJkLIK2o> [dostęp: 9.03.2015].

Nagranie *Szczecińska Choinka*, <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/7265> [dostęp: 8.03.2015].

Program Spektaklu *Cyrk Tarabumba*, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_10/49277/cyrk_tarabumba_teatr_groteska_krakow_1949.pdf [dostęp: 8.03.2015].

Święcicki Klaudiusz, *Twórczość – Cyrk*, http://tadeuszkantor.com.pl/items/browse?advanced%5B0%5D%5Belement_id%5D=52&advanced%5B0%5D%5Btype%5D=is+exactly&advanced%5B0%5D%5Bterms%5D=Cyrk&type=19&ref=projects&id=13 [dostęp: 30.11.2016].

Cyrk we współczesnej kulturze
– motywy, wpływy, ilustracje

Estera Głuszko-Boczoń
Uniwersytet Rzeszowski

ZDRADLIWE OBLICZE KLAUNA – NA PRZYKŁADZIE MARIO I CZARODZIEJ THOMASA MANNA I ZWIERZEŃ KLOWNA HEINRICHA BÖLLA

Klaun, pajac, błazen, żartowniś, przebieraniec, artysta, pierrot, aktor, komediant... To tylko kilka z całej gamy określeń opisujących wyjątkowego artystę cyrkowego, artystę dysponującego niezwykłą umiejętnością – umiejętnością zabawiania i zajmowania swoją osobą tłumów. Nie dziwi zatem, iż pierwsze skojarzenia dotyczące cyrku nasuwają na myśl właśnie tę osobliwą figurę. Klaun to postać barwna, charakterystyczna, z założenia śmieszna i – co frapujące – wielowymiarowa. Zabawianie widzów jest dla klauna priorytetem, a niewyszukane żarty i błazenada to jego chleb powszedni. Ale czy cyrk i prezentowane w nim umiejętności – chociażby talent iluzjonisty czy właśnie klauna – mogą być niebezpieczne? Czy pod pretekstem dostarczania beztroskiej rozrywki skrywać się mogą przewrotne i zatrważające zamiary? I czy klaun to tylko niefrasobliwy żartowniś?

Mroczne oblicze sztuki cyrkowej zaprezentował niemiecki noblista Tomasz Mann w noweli *Mario i czarodziej*. Ten opublikowany w 1930 r. utwór odczytywany jest na różnych płaszczyznach, a warstwa interpretacyjna i zastosowane nietypowe zabiegi stylistyczne potwierdzają znakomity kunszt pisarza i charakterystyczne dla niego wycucie nastrojów społecznych i politycznych. Ów krótki utwór prozatorski uznawany był jednak przez współczesnych za mało znaczące osiągnięcie Manna na tle takich jego dzieł, jak chociażby *Buddenbrookowie*, *Śmierć w Wenecji* czy *Czarodziejska góra* [por. Honsza 1993: 79]. Nic bardziej mylnego... Tomasz Mann celowo tak prowadzi narrację, iż początkowo opowiadanie sprawia wrażenie beztroskiej relacji z rodzinnego

urlopu, błahego sprawozdania z kilku epizodycznych zdarzeń, mało wciągającego opisu plaży, urlopowiczów, pogody i kuchni hotelowej. Nie jest to jednak tylko wspomnienie z wakacji bądź anegdota o zbyt pobłażliwych rodzicach, którzy ulegają namowom dzieci i pozwalają im oglądać niestosowny występ iluzjonisty [por. Kurzke 2005: 298]. To wnikliwa analiza mechanizmu rodzenia się dyktatury i oddziaływania charyzmatycznej jednostki na masy. To opowieść o upokorzeniu i poddaństwie, o bezwoli i apatii, o fascynacji i odrazie, o zauroczeniu i obrzydzeniu. To w końcu prawdziwie „wstrząsająca wizja ahumanistycznej postawy moralnej” [Honsza 1993: 79].

Okoliczności powstania noweli *Mario i czarodziej* dowodzą, iż dobry pisarz czerpie nieustannie z własnych i cudzych przeżyć. Wszędzie doszukuje się materiału, który mógłby literacko opracować, wykorzystać, któremu mógłby nadać nowy wymiar. I tak, jak to było zwyczajem Manna, autor wziął pomysł wprost z życia¹. Był taki urlop i była taka miejscowość. Czarodziej bynajmniej nie był wytworem fantazji, istniał naprawdę [por. Kurzke 2005: 298]. Forte dei Marmi, w której pisarz wraz z rodziną spędził wakacje we wrześniu 1926 r., ludzaco przypomina Torre di Venere z jego opowiadania. A czteroosobowa rodzina to prawdopodobnie nie kto inny, jak Mann z żoną Katią i dziećmi...

Fabula utworu jest właściwie mało skomplikowana. Rodzinny urlop w uroczej nadmorskiej miejscowości we Włoszech dramatycznie przecina jedno fatalne w skutkach zdarzenie – występ sztukmistrza. Rodzice przychylają się do natarczywych próśb dzieci i mimo późnej godziny wieczornego spektaklu postanawiają zobaczyć występy wędrownego wirtuoza sztuk tajemnych. Stanowi to miłą odmianę podczas nieco nużącego już monotonią powszednich dni urlopu. Złaknieni prostej rozrywki i odświeżających wrażeń rodzice wraz z dziećmi zasiadają w sali wypełnionej równie rozemocjonowaną publicznością. Ekscytacja, ciekawość, nastrój pełen wyczekiwania... Gdy na scenie pojawia się (celowo spóźniony) iluzjonista Cipolla, wszystko się zmienia. Atmosfera staje się duszna. Napięcie, niechęć, rozdrażnienie i gniew wiszą w powietrzu. Cipolla nie

¹ Osobiste doświadczenia pisarza były również kanwą powstania takich utworów, jak m.in. *Czarodziejska góra* czy *Śmierć w Wenecji*.

jest prostodusznym błaznem ani wędrownym klaunem dostarczającym nieskomplikowanej rozrywki gawiedzi, lecz charyzmatycznym i niebezpiecznym „czarodziejem”, wodzirejem nastrojów ludzkich, „ptasznikiem” czyhającym na łup. Jego metody wywierania wpływu na publiczność są druzgocące i upokarzające. Starannie wybiera cel ataku, a potem ośmiesza, niszczy, deprecjuje ofiarę. Nie pozostawia cienia wątpliwości, iż to on jest w posiadaniu tajemnej mocy, która łamie wolę, obnaża słabości, zrywa maski – „[...] było jasne, że ten garbus nie czarował; przynajmniej nie w znaczeniu zręczności, i że to nie było dla dzieci” [Mann 1992: 127].

Wszelkie próby oporu Cipolla dusi w zarodku i wkrótce okazuje się, iż można się mu jedynie podporządkować. Kuglarz wydaje się dysponować omnipotentną władzą, na oczach widowni przeobraża się w nie-człowieka, demona zniszczenia, plujące jadem monstrum. Nikt nie może się mu przeciwstawić, nikt nie może uwolnić się od tej złowrogiej siły, która za sprawą iluzjonisty zawładnęła publicznością, a on sam tłumaczy ten fenomen cierpliwie i z naciskiem:

[...] zdolność wyzbycia się samego siebie, stania się narzędziem, posłuszeństwo w najbezwzględniejszym i doskonałym sensie jest tylko odwrotną stroną owej innej woli chcenia i rozkazywania; jest to jedna i ta sama zdolność, rozkazywać i słuchać to tylko jedna zasada, nierozzerwalna jedność; kto umie słuchać, umie też rozkazywać, i odwrotnie [Mann 1992: 130].

Czarodziej-tyran pastwi się zatem nad kolejnymi ofiarami – wprawia je w odrętwienie, hipnotyzuje, wymusza intymne wyznania, insynuuje podłe skłonności, a nawet niewierność i zdradę. Nikt jednak nie opuszcza sali, nikt dobrowolnie nie przerywa tych dzikich igrzysk samowoli i wszechwładzy:

To, żeśmy zostali, trudno usprawiedliwić, jak i wytłumaczyć. [...] Czy bawiliśmy się sami? Tak i nie, nasze uczucia względem cavaliere Cipolla były w najwyższym stopniu różnorakiej natury, ale takie były, jeśli się nie myślę, uczucia całej sali, a jednak nikt nie odchodził. Czy ulegliśmy fascynacji, która biła od tego w tak osobliwy sposób zarabiającego na chleb męża także poza programem, także między pokazami i paraliżowała nasze postanowienia? W taki sam sposób można to było wpisać na rachunek czystej ciekawości [Mann 1992: 134].

Uczestnicy tego kuriozalnego spektaklu nie mogli i nie chcieli opuścić sali. Ich wolę pętała siła oddziaływania iluzjonisty, a czysta, ludzka ciekawość pragnąca dociec, jaki będzie dalszy ciąg programu, skutecznie uniemożliwiała dobrowolną rezygnację z występu. I w końcu wszyscy przybyli tu w określonym celu – po rozrywkę. Tak więc, pomimo jawnych aktów tyranii tajemniczego sztukmistrza, mimo jego agresywnego zachowania i nieskrywanej nawet nienawiści, publiczność dzielnie trwała na miejscu. A ów kuglarz bynajmniej nie był jedynie zręcznym iluzjonistą, ale – jak relacjonuje ojciec rodziny – „najsilniejszym hipnotyzerem, jakiego spotkałem w życiu” [Mann 1992: 135]. Upiorny pokaz zawierał w sobie wszystko, co zaliczyć można do mocy tajemnych i budzących grozę. Efektowne sztuczki za sprawą Cipollego przeobrażały się w zdumiewające i wykraczające poza ludzkie poznanie zjawiska. Niepozorna powierzchowność sztukmistrza i potworność jego magii tworzyły odstręczającą, aczkolwiek zniewalającą całość. Publiczność była z jednej strony absolutnie uwiedziona talentami hipnotyзера, z drugiej jednak – odczytywała w tych ponadprzeciętnych umiejętnościach pogardę dla odbiorców i coś „osobliwie hańbiącego, co tkwiło dla jednostki i dla wszystkich w tryumfach Cipolli” [Mann 1992: 135]. Mroczny kunszt szarlatana uwłaczał godności ludzkiej [por. Honsza 1993: 81], drażnił zmysły, ranił sferę uczuć wyższych i nie oferował nic w zamian, prócz upokorzenia i żenującej rozrywki.

Punktem kulminacyjnym wynaturzonego przedstawienia było wprawienie publiczności w ekstatyczny taniec, deliryczny trans. Ta orgiastyczna scena jeszcze bardziej podkreśla upodlenie i zniewolenie tłumu. Na zakończenie występu Cipolla zaprasza na scenę kelnera Mario. Zręcznie posługując się siłą sugestii, przekonuje chłopca, iż oto stoi przed nim jego ukochana i czeka na pocałunek. Mario poddaje się woli hipnotyзера. Wyrwany z transu, ośmieszony i wygwizdany przez tłum, sięga po pistolet i zabija czarodzieja, „uwalniając zebranych od koszmaru bestialstwa, tyranii i zhańbienia” [Honsza 1993: 81].

Wydaje się, iż Mann, kreując postać czarodzieja-tyrana, czarodzieja-dyktatora, wyczuwał zaostrzające się już z końcem lat 20. XX w. narodowosocjalistyczne nastroje społeczne. Nie sposób nie zauważyć, iż Cipolla, postać całkowicie skupiona na sobie, na zaspokajaniu własnych żądz, pragnień i dewiacji, uparcie dąży do zawładnięcia tłumem.

Jego sztuka to sztuka iluzji i kłamstwa, która służy tylko jednemu celowi – zdobywaniu władzy. Panowanie nad masami, terror i wymuszanie ślepego posłuszeństwa składają się na techniki stosowane przez jednostkę, będącą „egzemplifikacją gatunku budującego hierarchiczne struktury władzy i zależności” [Honsza 1993: 80]. Postać magnetycznego, charyzmatycznego, ale i śmiertelnie niebezpiecznego szarlatana jest ucieleśnieniem wszelkich cech i właściwości leżących u podstaw osobowości dyktatorskiej. Proroczo wręcz odgadł Mann nastroje społeczne i polityczne, a także skłonność do uległości i fanatycznego posłuszeństwa wobec silnej, wpływowej jednostki. Pisarz umiejętnie nakreślił psychologiczny portret tyrana, wnikliwie opisał struktury mechanizmu władzy, rodzenia się terroru, obnażył też ludzkie słabości. Nie pozostawił cienia wątpliwości, iż w każdym z nas tkwi niepokojące pragnienie poddania się woli „hipnotyzera”, pójsia za tłumem, konformizmu. Iluzja i deziluzja. Wolność i zniewolenie. Władza i poddaństwo. Oto scena świata – cyrk, w którym wszyscy wcielamy się w mniej lub bardziej zręcznych kuglarzy.

Równie zaskakujący i wykraczający poza standardowe wyobrażenia obraz artysty cyrkowego przedstawiony został – ponad trzydzieści lat później – przez Heinricha Bölla w jednej z jego najbardziej znanych powieści – w *Zwierzeniach kłowna*. Od klauna zazwyczaj nie oczekuje się refleksji, filozoficznych dywagacji, życiowych mądrości... Jak wspomniałam na wstępie, do jego zadań i powinności należy dostarczanie ludziom nieskomplikowanej rozrywki, rozweselenie ich i umiłanie im czasu. Ale protagonista powieści Bölla, Hans Schnier – tytułowy klaun, nie bawi i nie chce zabawiać publiczności. Ten klaun ma czelność zadawać niewygodne pytania i krytykować postawę moralną rodaków. Hans Schnier poddaje surowej ocenie otaczające go społeczeństwo i powojenną rzeczywistość, w której przyszło mu żyć. Zmusza do samooceny i refleksji, stawia trafną (ale i, niestety, gorzką) diagnozę kondycji społecznej, nie pozostawia obojętnym. Wszystko to czyni jednak jakby od niechcienia, z braku innego zajęcia, przytłoczony melancholią i beznadzieją, bez perspektyw na lepsze jutro.

Kolejny już raz niemiecki noblista czyni bohaterem swoich utworów artystę. Sztuka i pozycja twórcy w świecie, jego stosunek do otaczającej rzeczywistości i ranga społeczna często są tematem

rozważań Bölla. Architekt, poeta, malarz – to tylko kilka „zawodów” artystycznych wykorzystanych przez pisarza do unaocznienia tej problematyki [por. Berger 1967: 325]. Intrygujący wydaje się zabieg autora, który – w przypadku omawianej powieści – protagonistą czyni klauna, tym samym osadzając artystę na samym skraju sztuki, w jej mało podniosłym i znaczącym obszarze. Przypisuje mu rolę błazna, wesołka, żartownisia, co jeszcze bardziej uwypukla jego umiejscowienie w świecie na pozycji outsidera, banity i wręcz osoby wykluczonej (bądź dobrowolnie wykluczającej się) ze społeczeństwa [por. Berger 1967: 326].

Nie mniej interesująca jest struktura powieści, która opiera się w całości na monologu bohatera. W hotelowym pokoju protagonista przez kilka godzin wspomina, telefonuje i oddaje się nieśpiesznym rozmyślaniom, które dotyczą jego osobistych przeżyć, poglądów i oczekiwań. Czas narracji odpowiada właściwie czasowi fabuły, a styl określić można jako gorzko-sarkastyczny. Wiele elementów osobowości i zachowania Hansa Schniera autor wzoruje na własnej postaci, na własnej biografii, dlatego wymowa utworu jest niebywale osobista.

Już początkowe zdania powieści dają wgląd w skomplikowaną i niewesołą sytuację głównego bohatera. Hans Schnier – bez grosza przy duszy, upojony alkoholem, cierpiący na chroniczną migrenę, wyczerpany, opuszczony przez przyjaciół, zdradzony przez ukochaną – siedzi w hotelowym pokoju i telefonuje do rodziców oraz znajomych, błagając o pieniądze. Sam tak się przedstawia:

Jestem kłownem, oficjalna nazwa zawodu brzmi: komik; nie należę do żadnego Kościoła, mam dwadzieścia siedem lat, a jeden z moich numerów, zatytułowany: „Przyjazd i odjazd”, jest dość długą (niemal zbyt długą) pantomimą, przy czym widzom do samego końca myli się przyjazd z odjazdem [Böll 1987: 8].

Antidotum na złamane serce, kłopoty finansowe (wynikające z wątpliwej jakości występów) i w końcu na samotność, melancholię i bóle głowy upatruje Schnier w alkoholu. Jak stwierdza jednak: „Kłown, który zaczyna pić, stacza się w dół szybciej niż pijany dekarz z dachu” [Böll 1987: 8]. I tak los Hansa zamyka się w błędnym kole.

By zagłuszyć pustkę i uniknąć pograżenia się w całkowitym marazmie, mężczyzna sięga po trunki, ale pod ich wpływem samotność bynajmniej nie jest mniej bolesna, a pokazy przekształcają się w kpinę, karykaturalny zestaw tych samych (żałosnych) min i gestów: „Kiedy jestem nietrzeźwy podczas występu, wykonuję niedokładnie ruchy, które można usprawiedliwić tylko ich precyzją, i popełniam najokropniejszy błąd, jaki może się przytrafić kłownowi: śmieję się z własnych dowcipów. Cóż za straszliwe poniżenie!” [Böll 1987: 9].

Hans Schnier stopniowo obniża poziom występów i rezygnuje z bardziej wyrafinowanych sztuczek. A że swoje talenty prezentuje wyraźnie „pod wpływem”, na konsekwencje nie trzeba długo czekać. Po trwającej trzy tygodnie pijackiej fazie nawet dla niego staje się jasne, że oto jego kariera artystyczna stanęła pod znakiem zapytania. Obsługa hotelowa przestaje traktować go jak gościa wyjątkowego (o kwiatach w pokoju może zapomnieć), „skończył się koniak, była już tylko żytniówka” [Böll 1987: 9] i w końcu zmuszony zostaje do zamiany luksusowych hoteli na tanie pensjonaty, motele, ba, suterenami też nie gardził. Występując na nędznie oświetlonych scenach, w podrzędnych spelunkach, Schnier zabawia proletariat, żołnierzy, gospodynie domowe, a „żłopiący piwo oficerowie Bundeswehry, którym miałem uprzyjemnić zakończenie jakiegoś kursu, nie wiedzieli, czy wolno im się śmiać, czy nie, kiedy popisywałem się smętnymi resztkami numeru” [Böll 1987: 9]. Niejako kropką nad „i”, ostatnią kroplą przelewającą czarę goryczy, jest występ dla młodzieży, kiedy to podchmielony klaun przewraca się podczas wykonywania parodii Chaplina i nie jest już w stanie się podnieść: „Na sali nie rozległy się nawet gwizdy, tylko szmer współczucia, a ja, kiedy wreszcie kurtyna spadła, pokuśtykałem prędko ze sceny, zebrałem manatki i nie rozcharakteryzowując się pojechałem do mojego pensjonatu” [Böll 1987: 9–10].

Leżąc na łóżku i dopijając resztkę wódki, mężczyzna zaczyna snuć melancholijne rozważania o minionych kilku latach i dochodzi do ciekawych wniosków. Przede wszystkim roztrząsa swój nieudany związek z Marią. Winą za fiasko tej relacji obarcza ultrakatolickich przyjaciół partnerki, w których słowach, poglądach i poczynaniach dostrzega jedynie fałsz, obłudę i w końcu małostkowość. Konformizm

tej społeczności, jej miałość i bezkrytyczne uwielbienie dla sztywnej tradycji działają na Schniera odpychająco i zarazem wyzwalają w nim krnąbrną, buntowniczą postawę. Mniej lub bardziej świadomie, ale celowo przekornie, prowokuje on żywiołowe dyskusje teologiczne i polityczne przy okazji spotkań, za każdym razem jednak jego opinie są niemal „zakrzyczane” przez rozhisteryzowanych uczestników tychże debat. Maria natomiast, wyraźnie zauroczona skrajnie radykalnym środowiskiem, bezrefleksyjnie poddaje się wpływowi fanatycznej indoktrynacji. Dla Hansa sytuacja staje się nie do zniesienia. Na każdym kroku wykazuje partnerce hipokryzję i podwójną moralność jej nowych przyjaciół, ale ta pozostaje ślepa i głucha na jego argumenty. W końcu odchodzi od Schniera i poślubia „jednego z nich”, uzasadniając swój wybór troską o dobro nienarodzonych jeszcze dzieci. Dla Marii bowiem główny problem – prócz „życia w grzechu” – stanowi niepewność o to, w jakiej religii będzie wychowywane jej przyszłe potomstwo. Dziewczyna żąda od Hansa pisemnego zobowiązania, że dzieci z ich związku wzrastać będą w duchu katolickim. Dla Schniera taki warunek jest nie do przyjęcia. W przeciwieństwie do Marii i grona zagorzałych katolików, Hans uważa, iż prawdziwa miłość nie potrzebuje urzędowego poświadczenia ani trzymania się drętwych konwenansów, lecz dwojga ludzi związanych prawdziwie transcendentalnym uczuciem. Miłość do Marii to jego sakrament i jego cyrograf [por. Hengst 1972: 28]. Tym trudniej przychodzi mu pogodzić się z utratą ukochanej. I tym łatwiej wzbiera w nim niechęć do otoczenia, a wizja przyszłości – jego przyszłości – rysuje się w ponurych barwach:

[...] rozmyślałem o Marii, o chrześcijanach, o katolikach [...]. Myślałem także o ryszotkach, w których kiedyś będę leżał. Kiedy kłown zbliża się do pięćdziesiątki, istnieją dla niego tylko dwie możliwości: ryszotek albo pałac. Nie wierzyłem w pałac, a do pięćdziesiątki musiałem przeżyć w jakiś sposób jeszcze przeszło 22 lata [Böll 1987: 12].

Nie tylko krąg katolików poddany zostaje surowej ocenie Schniera – równie uważnie śledzi on kariery byłych nazistów, popleczników i aktywnych działaczy partii faszystowskiej. Nie bez zdumienia stwierdza, że w nowej, powojennej rzeczywistości wiedzie im się równie

dobrze, jak w czasie zawieruchy wojennej, a może nawet lepiej. Przyobleczeni w kostium pacyfistów, z twarzami wykrzywionymi fałszywym, „antynazistowskim” uśmiechem, znakomicie radzą sobie „na rynku”. Zamożni, usatkwani, syci wygłaszają ogólnikowe tezy wyrażające ich rzekome potępienie niechlubnej przeszłości Niemiec. Hans Schnier nie daje się jednak zwieść tej niby dobroduszej otoczce poczciwych, (nie)uczciwych obywateli i z całą wyrazistością dostrzega, jak łatwo przyszło im zapomnieć o swych dawnych przekonaniach i jak szybko dostosowali się do nowych/starych realiów. Niegdyś zdeklarowani naziści, teraz śmiało występują w obronie praw obywatelskich, w obronie wolności jednostki, w obronie (o ironio!) człowieczeństwa. Prawdziwa maskarada. Niedorzeczny cyrk. Aż chciałoby się zapytać za Schnierem – i kto tu jest klaunem?

Nie bez powodu zatem Böll bohaterem swojej powieści uczynił artystę – klauna. Z racji wykonywanego zawodu (marginalizowanego w świecie „wielkiej” sztuki) i z powodu trudnego charakteru Hans Schnier znajduje się niejako na obrzeżach społeczeństwa. Wyróżnia go inność, zmysł obserwacji, poczucie humoru i tragizmu. Wyczulony na hipokryzję, za fasadą pseudo-moralności dostrzega fałsz i obłudę. Ma odwagę obnażyć prawdę, odsłonić to, co ukryte i wstydlive. Strój błazna służy mu jako pretekst do przekazania niewygodnych, acz słusznych racji w zawołowanej formie [por. Światłowski 1983: 159].

Klaun jest zatem nie tylko artystą-błaznem, żartownisiem i przebierańcem, lecz także ma do wypełnienia ważną misję – misję „oczyszczającą i odkrywczą”, bowiem podaje on w wątpliwość wszystko, co uważane jest powszechnie za naturalne i zgodne z obowiązującymi standardami [por. Kołakowski 1961: 276f]. Jest jedynym „żyjącym pośród umarłych”, którzy sami złożyli się w ofierze w imię zachowania konwenansów i w imię tak zwanej normalności [por. Światłowski 1983: 160]. Sztuka uprawiana przez klauna nie spełnia żadnych społecznych oczekiwań, wykracza poza utarte wyobrażenia i ociera się o tabu. Przede wszystkim stoi w obronie „głosu serca” [Światłowski 1983: 160], w obronie miłości.

Zarówno bohater noweli Manna – Cipolla, jak i wykreowany przez Bölla – Hans Schnier, to artyści, których powołaniem jest dostarczenie publiczności wydawałoby się mało wyrafinowanej rozrywki. Obaj

protagoniści nie wpisują się jednak w powszechny stereotyp artysty-iluzjonisty, artysty-klauna. Kształtują oni własną rzeczywistość, bezlitośnie obnażają ludzkie słabości, dotkliwie oceniają oraz osądzają społeczeństwo wraz z jego ustalonymi regułami i zasadami postępowania. Urażają prześmiewczej kreacji klauna. Wycofują się świadomie z życia publicznego i – pozostając w cieniu – „pociągają za sznurki”, manipulując i wykorzystując (Cipolla) bądź też krytykując i odsłaniając niewygodną prawdę w krzywym zwierciadle (Schnier). Obaj protagoniści stają się karykaturami samych siebie, przejaskrawionymi, znękanymi, niespokojnymi duchami. Zdystansowani i pozornie obojętni, szyderczo wytykają palcem ludzkie ułomności. Ich magnetycznej sile oddziaływania nie sposób się oprzeć. Budzą lęk, grozę, niesmak, odrazę i niezdrową fascynację zarazem. Przyciągają i odpychają, zniewalają i odstręczają... Utwory Thomasa Manna i Heinricha Bölla są niejednoznaczne i wielowymiarowe, a odczytywane na wielu płaszczyznach, skłaniają niewątpliwie do głębszej refleksji.

Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie innego, zaskakującego oblicza klauna. Jego postać wydaje się jednoznaczna. Ma on bawić publiczność, rozśmieszać i sprawiać przyjemność. Nie oczekuje się od niego refleksji czy życiowych mądrości. Tym bardziej zastanawia obraz klauna przedstawiony w opowiadaniu Thomasa Manna *Mario i czarodziej* oraz w powieści Heinricha Bölla *Zwierzenia kłowna*. Postacie klauna i kuglarza dalece wykraczają poza narzucone im role, łamią stereotypy, zmuszają do refleksji i odsłaniają prawdziwie zaskakujące i często niebezpieczne oblicze.

Słowa kluczowe: klaun, krytyka społeczeństwa, zagrożenie, manipulacja, wyobcowanie.

**A CLOWN'S TRUE COLORS
IN THOMAS MANN'S SHORT STORY MARIO
AND THE MAGICIAN AND HEINRICH BÖLL'S NOVEL
THE CLOWN**

Summary

The aim of this paper is to present a different, unknown side of the clown's personality. At first sight the character of the clown seems to be unambiguous. He is supposed to entertain the audience, make people laugh and be funny. The clown is not expected to reflect or have wisdom. . . . Therefore, the clown characters presented in T. Mann's short story *Mario and the Magician* and in H. Böll's novel *The Clown* seem to be even more interesting. They go far beyond their expected roles, break stereotypes, bring reflection and show the true side of their personality which often turns out to be surprising or even dangerous.

Keywords: clown, criticism of society, danger, manipulation, alienation.

Bibliografia

- Berger Karl-Heinz, 1967, *Heinrich Böll. Leben und Werk*, [w:] *Schriftsteller der Gegenwart*, Hrsg. Gerhard Dahne, Karl-Heinz Berger, Volk und Wissen, Volkseigener Verlag, Berlin.
- Böll Heinrich, 1987, *Zwierzenia kłowna*, przeł. Teresa Jętkiewicz, Czytelnik, Warszawa.
- Hengst Heinz, 1972, *Die Frage nach der Diagonale zwischen Gesetz und Barmherzigkeit*, „Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur”, Nr. 33.
- Honsza Norbert, 1993, *Tomasz Mann – arystokrata ducha*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Kołąkowski Leszek, 1961, *Der Mensch ohne Alternative*, Piper, München.
- Kurzke Hermann, 2005, *Tomasz Mann. Życie jako dzieło sztuki*, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa.
- Mann Thomas, 1992, *Mario i czarodziej*, przeł. Leopold Staff, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław.
- Światłowski Zbigniew, 1983, *Der westdeutsche Roman 1945–1980*, Wydawnictwo WSP, Rzeszów.

Katarzyna Skręt

Centrum Kultury Niezależnej Teatr Szwalnia, Łódź

BLISCY CZY ODLEGLI? – WSPÓŁCZESNA RECEPCJA, KONSTRUKCJA I DEKONSTRUKCJA IDEI *FREAK SHOW*

Freak show, czyli pokazy dziwołagów, dały przyzwolenie na to, aby w ramy klasycznej struktury cyrku wkradło się ciało zdeformowane, nadając nowy kierunek sztuce widowiskowej. Obok klaunów, akrobatów i siłaczy, na scenie zaczęły pojawiać się ludzkie osobliwości – karzeł, kobieta z brodą czy bliźnięta syjamskie. Na równi z kultem ciała pięknego pojawiło się zainteresowanie ciałem brzydkim, obcym, a jednocześnie przykuwającym uwagę. Niektóre gabinety stwarzały możliwość oglądania dziwadeł przez szybę lub kraty klatki, niczym dzięki egzotyczne zwierzęta. Inne zapewniały widowisko, w którym ludzkie kurioza poza swoją fizycznością ujawniały wszelkiego rodzaju talenty.

Można tu mówić o ciągłym mieszanu się porządków *sacrum* i *profanum*, o wystawianiu na pokaz ciał żywych i martwych, ale także o nieustannej grze pomiędzy widzem – „normalnym” człowiekiem, a aktorem – „dziwadłem”. Którędy przebiega granica pomiędzy nami a ludzkimi osobliwościami? Fundamentalne pytania o znaczenie ludzkiej egzystencji i poszukiwanie własnej tożsamości w spotkaniu z Innym pojawiają się od wieków i wciąż trudno uzyskać na nie jednoznaczne odpowiedzi. W niniejszej pracy zwracam się ku reprezentacji idei *freak show* we współczesnej kulturze, kierując swoją uwagę na konstrukcję i dekonstrukcję tego zjawiska w dramacie *Miss Julia Pastrana*, w filmie *Freaks* oraz serialu *American Horror Story: Freak Show*, a także na przykładach modyfikacji ludzkich ciał przez operacje plastyczne.

Spoleczne wytwory/ sceniczna tożsamość

„Ludzkie osobliwości rozumieć będziemy po pierwsze jako pewną kategorię kulturową, po drugie – jako szczególną rolę do odegrania na scenie życia społecznego” [Wieczorkiewicz 2010: 241], pisze Anna Wieczorkiewicz w obszernej publikacji *Monstruarium*, poświęconej historii ludzkich kuriozów. Dziwadłom narzucano różne role, które musiały odgrywać w ciągu swojego życia. Organizatorzy pokazów przypisywali im biografie mające zachęcić publiczność do obejrzenia widowiska. W gabinetach osobliwości razem z osobami z europejskiego kręgu kulturowego wystawiano na pokaz postaci o egzotycznym rodowodzie. „Sceniczna tożsamość dziwołaga była zatem społecznie wytwarzana” [Wieczorkiewicz 2010: 244], a przygotowywana na daną okoliczność biografia – dostosowywana do scenariusza widowiska. Wieczorkiewicz pisze o dwóch rodzajach narracji – uwzniośleniu i egzotyacji. Punkt wyjścia jest zawsze ten sam – postać ludzkiej osobliwości. Jednak to od jej warunków fizycznych, ale także od narratora sytuacji scenicznej zależy, jaka opowieść zostanie dla niej przygotowana. Uwnioślenie polega na poprowadzeniu narracji w stronę tonów arystokratycznych, nadaniu dziwołagowi rysów inteligenta o nienaganych manierach, prowadzącego zbliżone do tzw. normalności życie codzienne i rodzinne. Druga narracja – egzotyacja – to skłanianie się ku „opowieściom z dalekich lądów”. Dziwołag zostaje odnaleziony podczas wyprawy na egzotyczną wyspę, a następnie przewieziony do cywilizowanego świata, poddany procesom kolonizacji i socjalizacji. To dziki, który powoli zaczyna przyzwyczajać się do nowego porządku, w jaki został wprowadzony.

Ciało żywe i martwe

Zwracając się ku opisom ciał dziwołagów, ciała żywego – biorącego udział w pokazie oraz ciała martwego – wystawianego na widok publiczny po śmierci, należy wspomnieć o Bataille’owskiej kategorii transgresji. W *Erotyzmie* Georges Bataille pisał o niej jako jednocześnie przekraczaniu i dopełnianiu zakazu, nie zaś jego negowaniu. Wskazuje

to na podwójny, skrajny charakter pojęcia „transgresja”. Pisał również o dualizmie *sacrum/profanum*, mającym ścisły związek z proponowanym przez niego rozumieniem transgresji.

Świat profanum jest światem zakazów. Świat sacrum otwiera się na nieograniczone transgresje. Jest to świat święta, królów i bogów. Trudno zaakceptować taki pogląd, gdyż słowo sacrum desygnuje jednocześnie dwa przeciwieństwa. Święte jest to, co stanowi przedmiot zakazu. [...] Ludzie poddają się jednocześnie dwóm siłom: strachowi, który ich odrzuca, i przyciąganiu, które budzi respekt i fascynację. Zakaz i transgresja odpowiadają tym dwóm przeciwstawnym ruchom: zakaz odrzuca, ale fascynacja przywołuje transgresję [Bataille 1999: 72].

Gabinety osobliwości miały jednocześnie charakter otwarty i zamknięty. Były miejscem/nie-miejscem, w którym mieszały się porządki należące do sfery publicznej i prywatnej. Posiadały status przestrzeni, która była w nieustannym ruchu. Kryły w sobie tajemnice przemiany człowieka w potwora – w istotę, która jednocześnie przeraża i fascynuje. Pokazy dziwołagów były rozrywką niską. Mógł z niej skorzystać każdy, kto uiścił odpowiednią zapłatę. Jej przeciwieństwo to atmosfera święta, wielkiego wydarzenia, przypadającego bardzo rzadko, dlatego trzeba w nim koniecznie uczestniczyć.

Kategoria transgresji nie może być jednak rozpatrywana wyłącznie w odniesieniu do dziwołagów. Ciało „nienormalne”, chore, w trakcie pokazu obcuje z ciałem „normalnym”, zdrowym – ciałem widza. Kuriozum nie może istnieć bez publiczności, która w ogromnej mierze kreuje jego status i popularność. Obok ciała żywego i martwego – ciała dziwołaga, pojawia się ciało odbiorcy, który nawiązuje dialog z aktorem poprzez zmysł wzroku.

Stwarzanie sytuacji, gdy tak zwany przeciętny człowiek (czyli niedziwołag) staje wobec wystawionego na pokaz cudaka, można opisać również jako praktykę nadawania znaczenia ciału widza. Widz to obywatel demokratyzującego się społeczeństwa, które uprzywilejowuje normę jako zasadę racjonalnej organizacji codzienności. Patrzy on na tych, którzy wymykają się jakimś normom – a wymykają się nie ze złej woli, ale na mocy swej kondycji. Czy widzowie (załóżmy, że fizycznie różnią się od

tych, którzy są na scenie) czują się dzięki temu bardziej normalni, czy też w ich tożsamościowe poczucie bezpieczeństwa wkrada się rys niepokoju? Trudno pogodzić oba rozwiązania. Może być jednak i tak, że atrakcyjność pokazów rodzi się w wyniku nieustannej gry pomiędzy aktualizacją każdej z tych odpowiedzi. W ową grę włączony jest też dyskurs dotyczący normy [Wieczorkiewicz 2010: 268].

Ciało dziwołaga wystawione na pokaz publiczności dotyczy również ciała widza. Generuje pytania o granice i płynność jego tożsamości. Mówiąc o pokazach ludzkich osobliwości, szczególnie uwagę należy zwrócić na ich korelacje z muzeami bądź instytucjami, które pełniły podobne funkcje. W tego typu miejscach, w szklanych gablotach, można było oglądać także martwe ciała wystawiane na pokaz tak samo, jak za życia.

Od osobowości do osobliwości

W momencie kontaktu widza z aktorem-dziwołagiem następuje redefinicja tożsamości obu podmiotów. Zaczyna powstawać przejście pomiędzy osobowością „normalnego” człowieka a osobliwością, naznaczeniem tego drugiego. Piętno i stygmat to nieodłączne elementy scenicznego konstruowania tożsamości dziwołaga. Między aktorem a widzem w sytuacji rozgrywanej w trakcie pokazu pojawia się granica pomiędzy tym, co jest normą, a tym, co od niej odbiega. „Normalność” i „nienormalność” to dwa przeciwne bieguny, które paradoksalnie są ze sobą złączone. Widz i aktor spotykają się w sferze wzroku, spoglądają na siebie. Pierwszy wyłapuje elementy dziwaczności aktora, jego cielesności odbiegającej od znanych mu norm, i filtruje je przez pryzmat swojego ciała. Wzrok zastępuje wówczas zmysł dotyku, będący o wiele bardziej czułym zmysłem. Ciało zdrowe nie chce dotykać ciała chorego, ale jest w stanie na nie spojrzeć. Spojrzenie jest o wiele bezpieczniejszą formą obcowania z ludzkimi osobliwościami.

Wystawianie dziwnego ciała na pokaz ma ambiwalentny wydźwięk. Z jednej strony, pod wpływem narracji uwznioślenia, postać dziwołaga zostaje przedstawiona w dobrym świetle, zaczyna się dostrzegać drobne elementy „normalności” w „nienormalnej” całości.

Z drugiej – pokazy tego typu miały służyć taniej rozrywce i generować przede wszystkim zysk. Wpisywanie ciała dziwołoga w sceniczny dyskurs to zarówno opresja, jak i szansa na dostatnie i ekskluzywne życie.

Świadomość roli – dziwołoga w dramacie *Miss Julia Pastrana*

Joanna Gerigk w dramacie *Miss Julia Pastrana* podejmuje tematykę pokazu dziwołogów, a główną bohaterką czyni tytułową kobietę, przez wiele lat niezaliczaną przez lekarzy i specjalistów do gatunku *homo sapiens*¹. Wokół Pastrany, kobiety-małpy, krąży wiele historii, w wielkości spreparowanych na rzecz atrakcyjności widowiska. Posiadała nie tylko bujne owłosienie na całym ciele, lecz także zdeformowaną twarz. Słynęła jednak z wielkiej inteligencji oraz talentów, jakimi była obdarzona – śpiewu i tańca. Gerigk osadziła akcję dramatu w Warszawie w roku 1858, w Cyrku Ślęzaka, prowadzonym przez Teodora Lenta, aby następnie dokonać retrospekcji i przywołać zdarzenia sprzed dziesięciu lat, rozgrywające się w Nowym Jorku. Zwraca uwagę na pełną świadomość głównej bohaterki w postrzeganiu siebie samej roli, jaką odgrywa w zaistniałej sytuacji. Poniższy dialog pokazuje reakcje widzów na widok Pastrany:

Kobieta III

(cicho) Jaka brzydka... (po chwili) ale mimo to chce się na nią patrzeć. Dziwne.

Kobieta IV

Jednak, jest w niej coś... (szepem) pięknego [Gerigk 2010: 3].

Kobiety reagują ambiwalentnie, gdyż ciało Pastrany jednocześnie budzi obrzydzenie, odstrasza swoją odmiennością, ale zarazem wzbudza ciekawość i okazuje się estetycznie atrakcyjne.

¹ Dramat otrzymał nagrodę dziennikarzy w konkursie Metafory Rzeczywistości 2010; tekst udostępniony dzięki uprzejmości Teatru Polskiego w Poznaniu.

W rozmowie z Karłem zakochanym w Pastranie, bohaterka już w pierwszym zdaniu zdradza swoją pełną świadomość co do roli odgrywanej przez nią w trakcie widowiska – wystawienia na pokaz. Nie widzi w tym nic złego, uznaje swoją niestandardową cielesność za narzędzie pracy i zarobku.

Julia

Dam sobie radę, poza tym niech dotykają, niech się napatrzą z bliska, tego przecież chcą, przekonać się czy jestem prawdziwa, czy to nie jakaś cyrkowa sztuczka. (śmieje się)

Karzeł

Nie boisz się ich? Przecież oni są czasem jak zwierzęta, oblapują cię tymi brudnymi łapami, patrzą tak chciwie...

Julia

To moja praca. Zresztą twoja też, zastanawiałeś się kiedyś z czego byś żył, jeśli nie z cyrku? [Gerigk 2010: 4].

W dialogu Teodora Lenta z Maksem skonfrontowane są dwa różne spojrzenia na dziwoląga. Lent jest zachwycony cielesnością Pastrany, wręcz uzależniony od jej fizycznej odmienności. Upatruje w tej sytuacji również finansowych profitów. Natomiast Maks, pomimo iż jest lekarzem, czuje odrazę do Julii i traktuje ją przedmiotowo.

Maks

[...] Nic, tu trzeba specjalisty. Nie wiem, może kogoś od... Masz znajomych, tylu już ją badało, jest sławna... sam nie dam rady, ona jest, ona jest... (waha się, ociera chusteczką pot z czoła) taka dziwna, kiedy ją badam, patrzy tak na mnie, tymi swoimi wylupiastymi, wielkimi, czarnymi oczami. Ja nie wiem, czy ona ma wszystko w środku jak... człowiek, nie wiem co ona jest, czego ode mnie chce, może ktoś inny by mógł lepiej...

Lent

Zwariowałeś! [...] Ona jest moja i musi żyć, nigdy nie pozwolę jej umrzeć, nigdy! Jestem do niej bardzo przywiązany! [...] To tak... jakby przekraczać jakieś niedozwolone granice, jakby posiadać ciało kobiety i mężczyzny jednocześnie, posiadać tylko dla siebie [Gerigk 2010: 12–13].

Liminalność, której doświadcza Lent, nawiązuje do sygnalizowanego wcześniej problemu transgresji. Obcując z ciałem zdeformowanym, obserwator przekracza granicę własnej cielesności, doświadczając zupełnie innego stanu świadomości. Dramat zamyka śmierć Pastrany oraz jej nowo narodzonego dziecka. Ich ciała posłużą jako eksponaty wystawiane na widok publiczny. Lent fałszuje biografię Julii, dokonując zabiegu egzotykcji. Nowa narracja o postaci nie zachęciła widzów do obejrzenia eksponatów, ale wywołała dyskusję dotyczącą etyki.

Lent

[...] w Berlinie zabronili pokazów... to samo w Norwegii... Julio, oni nie chcą cię oglądać, bo to podobno niemoralne (śmieje się), niemoralne i niestosowne... [...] Julio wygrałaś, wszyscy myślą, że jesteś świętą, męczennicą... [...] Dziwne, jak ty potrafisz wydobyć z innych to, co najbardziej ukryte... ja nie jestem głupi, Julio, zobacz co z nami zrobiłaś... [...] już nie masz nade mną władzy, mogę z tobą zrobić co chcę (śmieje się) [Gerigk 2010: 33].

W ostatnim monologu Lent przyznaje, że Julia była osobą ponadprzeciętną, zyskała status zwierciadła odbijającego wszelkie tajemnice i odmienności zwykłych ludzi. Gerigk, konstruując dramat, podzieliła go na akcję rozgrywającą się na płaszczyźnie realnej oraz w sferze snów Julii. Te partie odkrywają przed odbiorcą prawdziwą naturę postaci. Autorka, wykorzystując ten zabieg, kończy dramat słowami wypowiedzianymi przez martwą Pastranę. Wszystko wraca do normy, widowisko trwa, pojawiają się wszystkie postaci, aby Julia mogła zagrać w swoim ostatnim spektaklu.

Julia

(uśmiecha się, przygląda się wszystkim zgromadzonym)

Gdybym miała wybrać jeszcze raz, wybrałabym to samo... [Gerigk 2010: 34].

Julia w Cyrku Słézaka odgrywała rolę kobiety-małpy, głównej atrakcji widowiska. Była nieustannie wystawiona na pokaz niczym przedmiot, ale nie czuła żalu do ludzi, którzy wyrządzili jej krzywdę. Gdyby mogła, wybrałaby to samo życie. Warto zastanowić się, czy to

jej głęboka świadomość odgrywanej roli i ponadprzeciętna inteligencja doprowadziły do końcowej konkluzji, czy strach przed opuszczeniem cyrku i wejściem w świat „normalnych” ludzi nie pozwolił jej na inną deklarację.

Dziwadła w filmie – *Freaks* i *American Horror Story: Freak Show*

Film *Freaks* opowiada o grupie cyrkowców, w której zdecydowaną większość stanowią ludzkie osobliwości. Karzeł Hans zakochuje się w akrobatce Cleopatrze, co staje się obiektem drwin w obozie cyrkowym. Kiedy Cleo i Hercules, jej kochanek, dowiadują się, że karzeł jest spadkobiercą wielkiej fortuny, postanawiają go zabić i odebrać pieniądze. Gdy dziwołagi zorientują się, że planowane jest morderstwo, decydują się zemścić – mordują Herculesa i deformują piękne ciało Cleo.

Obraz Toda Browninga to galeria gromadząca przeróżne *modi existendi* ludzkich osobliwości. Pojawiają się tu m.in. karły, bliźniaczki syjamskie i dziewczyna bez rąk. Wielu z tych wykonawców zyskało sławę i brało udział w różnego rodzaju widowiskach.

Freaks podejmuje motyw zemsty, pokazując jak wielkie znaczenie dla społeczności dziwołagów ma kodeks honorowy, o którym jest mowa na początku filmu. Browning, nie oczekując profesjonalizmu od swoich aktorów-naturszczyków, pozwolił im na swobodne zachowanie i naturalność przed kamerą.

Inny obraz dziwołagów obserwujemy w *American Horror Story: Freak Show*. Rzecz dzieje się w miasteczku Jupiter na Florydzie w 1952 r. i opowiada historię ostatniego pokazu dziwołagów pod przewodnictwem Elsy Mars. W serialu większość postaci wzorowana jest na rzeczywistych osobach, a także na bohaterach filmu Browninga. Pojawiają się np. bliźniaczki syjamskie, kobieta z brodą i jej syn cierpiący na ektrodaktylię, kobieta o trzech piersiach. W fabule znaczącą rolę odgrywają również postacie, które pozorują zdrowie i „normalność”, bowiem serial w ten sposób redefiniuje i dekonstruuje ideę *freak show*.

Elsa Mars to postać graniczna. Piosenkarka i *diva*, z pochodzenia Niemka, w czasie II wojny światowej pracowała jako tancerka oraz

dziewczyna do towarzystwa. Spotkanie z bezwzględnyimi nazistami skończyło się dla niej brutalną amputacją nóg. Od tamtej pory Elsa porusza się na specjalnie dla niej wykonanych drewnianych protezach, ukrywając swój sekret przed wszystkimi.

Postacią balansującą na granicy *sacrum/profanum* jest Dandy Mott, rozpieszczony młodzieniec mieszkający z matką. Rozkapryszenie i infantylność to elementy maskujące jego prawdziwą, psychopatyczną naturę. Będąc owocem kazirodczej miłości, stał się kolejnym w rodzinie dzieckiem cierpiącym na zaburzenia psychiczne. Jego zamiłowanie do uśmiercania ludzi, kąpania się w kobiecej krwi oraz przekonanie o byciu reprezentacją Boga determinują rozpatrywanie jego postaci w kategorii dziwołaga.

W *AHS: Freak Show* szczególnie silnie akcentuje się ciało martwe, udostępniane widzom po śmierci. Ciała postaci zamordowanych w trakcie akcji eksponowane są w muzeum ludzkich osobliwości.

Oba przykłady filmowe pokazują konstruowanie i dekonstruowanie figury dziwołaga. *Freaks* wskazuje na ich autentyczność, oddaje ich naturalność. Natomiast *AHS: Freak Show* – poprzez rozbudowaną fabułę i wyraziste, niejednoznaczne postaci – kreuje prawdziwe kino grozy, którego najstraszniejszymi bohaterami są pozornie zwyczajni ludzie.

Szukając własnej tożsamości – modyfikacje ciała

Optyka modyfikacji ludzkiego ciała jest o tyle interesująca, że realnie wpływa na kreowanie fizyczności oraz tożsamości człowieka. Ludzie od wieków chcieli udoskonalać swoje ciała, aby nadać im zupełnie inne znaczenie i możliwości. Współcześnie mamy do czynienia z coraz bardziej powszechną praktyką operacji plastycznych, nie tylko korygujących niedoskonałości, lecz przede wszystkim zmieniających strukturę ciała-organizmu. Nie potrafimy zrozumieć siebie, a patrząc w lustro, dostrzegamy obcą osobę. Perspektywa modyfikacji ciała wzbudza w nas jednak także lęk przed ingerencją w to, co zostało naturalnie stworzone.

Człowiek jest zarówno tworem natury, jak i kultury. Ta druga stwarza pole do interpretacji naszej tożsamości. Druga połowa XX w. dostarczyła wielu rozterek dotyczących tego, kim jesteśmy. Człowiek

zaczął interesować się swoim ciałem, dbaniem o higienę i kosmetykę, ale zauważył również, że można je trwale zmienić. W dawnych kulturach modyfikacje ciała nabierały nierzadko statusu ujarzemia go, dostosowania do panujących norm. Dziś wiele osób postrzega takie modyfikacje jako uwolnienie się od panujących i ograniczających osobowość zasad, jako wyraz własnej tożsamości.

Maria Jose Cristerna, nazywana meksykańską „kobietą-wampirem”, jest rekordzistką Guinnessa, ponieważ w 98% jej ciało pokrywają tatuaże, kolczyki i implanty. Operacjami i sztuką makijażu starała się zamaskować przemoc domową ze strony pierwszego męża, problem, z którym boryka się większość meksykańskich kobiet. Obok pracy związanej z branżą kolczykowania, a także działaniami performatywnymi, Maria zajmuje się pomocą prawną dla kobiet doświadczających przemocy domowej².

Innym, ale równie wyrazistym przykładem całkowitej i wiernej zamierzonemu celowi modyfikacji ciała jest Valeria Lukyanova. Modelka o korzeniach mołdawsko-ukraińskich przypomina prawdziwą, pełnowymiarową lalkę Barbie. Starannie wykonany makijaż oraz liczne operacje plastyczne skutecznie upodobiły Lukyanovą do jej ideału kobiecości³.

Wymienione wyżej przykłady ekstremalnych modyfikacji otwierają dyskusję dotyczącą granicy ingerencji w ciało i w tożsamość człowieka. Czy tego typu fundamentalne zmiany są niezbędne do życia, czy jest to jedynie kaprys lub chęć spełnienia futurystycznych marzeń? Niektóre modyfikacje – na przykład poszerzanie ciała przez Stelarcza, operacje plastyczne Orlan czy działalność cyborga Neila Harbissona – wykorzystują ingerencje w ciało jako element performansu albo mają służyć pomocą tym, którzy przez defekt lub dysfunkcję ciała nie mogą funkcjonować w społeczeństwie. Warto zadać pytanie: czy te dwa skrajne działania można ze sobą zrównać?

Prezentacja tekstów kultury, jakimi są tekst dramatu, film i serial, a także modyfikacji ciała ukazała różne rodzaje recepcji, konstrukcji i dekonstrukcji idei *freak show*. Widoczne są w niej obie narracje – uwznio-

² www.nakrancuswiata.tvn.pl/odcinki-online,4/odcinek-3-edycja-4-meksyk,15104,o.html [dostęp: 24.05.2015].

³ www.humanbarbie.org [dostęp: 24.05.2015].

ślenie i egzotyzacja – ludzkich osobliwości, obraz podmiotu liminalnego, odpychającego swoją cielesnością, ale równocześnie fascynującego odmiennością, a także zderzenie pozornej normalności widza z niezwykłością aktora-dziwoląga dzięki wprowadzeniu kategorii lustrzanego odbicia i próby definicji/redefinicji własnej tożsamości. Pytanie zadane w tytule artykułu skłania do zastanowienia się nad pozornymi różnicami i nieoczywistymi podobieństwami pomiędzy nami a Innymi.

Streszczenie

Autorka zwraca uwagę na recepcję osobliwego ciała wystawionego na pokaz: ciała żywego (biorącego udział w pokazach) oraz ciała martwego (udostępnianego widzom po śmierci). Taka optyka determinuje podjęcie tematyki transgresji i związanego z nią dualizmem *sacrum/profanum* (w rozumieniu Georgesa Bataille'a). Autorka odnajduje interesującą, w jej opinii, recepcję idei *freak show* we współczesnej kulturze: dramacie (*Miss Julia Pastrana* Joanny Gerigk), filmie (*Freaks* Toma Browninga, 1932 i serialu *American Horror Story: Freak Show*, 2014) oraz w chirurgii plastycznej (modyfikacje ciała upodabniające ludzi do „dziwolągów”). Dzięki analizie powyższych zagadnień zwraca uwagę na różnice i podobieństwa między „zwykłymi” ludźmi a ludzkimi osobliwościami.

Słowa kluczowe: *freak show*, ciało, deformacja, odmiennosc, bliskość.

CLOSE OR DISTANT?

– CONTEMPORARY RECEPTION, CONSTRUCTION AND DECONSTRUCTION OF THE IDEA OF FREAK SHOW

Summary

The author draws attention to the reception of a peculiar body exposed to the show: a living body (which is involved in the shows) and a dead body (which is made available to viewers after death). Such optics determines to

take up the subject of transgression and related dualism of the *sacred/profane* (within the meaning of Georges Bataille). The author finds an interesting, in her opinion, reception of the idea of freak show in the manifestations of contemporary culture: the dramatic text (*Miss Julia Pastrana* by Joanna Gerigk), the cinema (*Freaks* by Tom Browning, 1932 and the series *American Horror Story: Freak Show*, 2014) and plastic surgery (body modifications which make people look like 'freaks'). The analysis of these issues will draw attention to the differences and similarities between 'ordinary' people and human curiosities.

Keywords: freak show, body, deformation, otherness, nearness.

Bibliografia

- Bataille Georges, 1999, *Erotyzm*, przeł. Maryna Ochab, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Gerigk Joanna, 2010, *Miss Julia Pastrana* [tekst udostępniony przez Teatr Polski w Poznaniu].
- Wieczorkiewicz Anna, 2010, *Monstruarium*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Źródła internetowe

- www.humanbarbie.org [dostęp: 24.05.2015].
- www.nakrancuswiata.tvn.pl/odcinki-online,4/odcinek-3-edycja-4-meksyk,15104,o.html [dostęp: 24.05.2015].

Grzegorz Zyzik
Uniwersytet Opolski

CYRKOWY HOŁD DLA X MUZY CIRQUE DU SOLEIL I SPEKTAKL *IRIS*

Cyrk nigdy nie był skrupowany granicami. Artysta cyrkowy, który nauczył się abecadła swojej sztuki – obojętnie w jakim kraju – „był rozumiany pod każdą inną szerokością geograficzną” [Danowicz 1984: 13]. Spowodowało to, że w pewnym okresie cyrk miał przewagę nad innymi sztukami. Współcześni artyści, wpisujący się w nurt tzw. Nowego Cyrku¹, wykorzystują techniki cyrkowe do opowiadania historii. Spektakl nie jest już jedynie serią niezwiązanych ze sobą artystycznych popisów. Dla uświadomienia, na czym polega opowiadanie fabuły we współczesnym cyrku, warto odnieść się do działań Guy’a Laliberté i utworzonego przez niego przedsiębiorstwa cyrkowego. Cirque du Soleil (Cyrk Słońca) zapoczątkował swoją działalność w 1984 r. w Kanadzie. Jego założyciele postanowili stworzyć przedstawienie, będące czymś więcej niż stereotypowo rozumianym cyrkiem. Udało im się połączyć sztuki cyrkowe z fantastycznymi fabułami, elementami artystycznymi pochodzącymi z różnych kultur i z szerokim zestawem gatunków muzycznych. Do dnia dzisiejszego

¹ We Francji w latach 60. i 70. XX w. ludzie, których z różnych względów nie dopuszczono do pracy w tradycyjnym cyrku, zaczęli działać na własną rękę. Zakładali małe *cie*, czyli zrzeszenia, grupki cyrkowe. Podobne procesy w mniejszej skali zachodziły równolegle także w Hiszpanii i Wielkiej Brytanii. W przypadku tych przemian można mówić o pierwszej rewolucji cyrkowej na Zachodzie. Nowe pokolenie wiedziało, że chce żonglować, uprawiać akrobatykę, ale w zgodzie z własną koncepcją. Artyści ci, żeby odróżnić się od tradycyjnego cyrku, ale jednak nie odcinać od niego całkowicie, ogłosili się Nowym Cyrkiem.

pod szyldem Cirque du Soleil wystawianych jest 19 oryginalnych przedstawień, z których każde opowiada inną historię. Znakiem rozpoznawczym tego cyrku są nie tylko niewyobrażalne umiejętności wykonawców, lecz także kolorowe, fantastyczne stroje i scenografia. Spektaklem Cirque du Soleil, który w znacznym stopniu sięga po środki wyrazu przynależne dotąd kinu, jest *Iris*. Historia opowiedziana przez zespół cyrkowców jest dekonstrukcją wielkich kinowych przebojów, takich jak: *Titanic* (1997), *Artysta* (2011), *Hugo i jego wynalazek* (2011) oraz *Przeminęło z wiatrem* (1939). Wspomniana dekonstrukcja wiąże się ze sprowadzeniem danego dzieła filmowego do najprostszych elementów: kostiumu, scenografii, muzyki i gestów aktora. Tak zdekonstruowane filmy stały się podstawą do stworzenia spektaklu *Iris* (premiera 25 września 2011 r.).

W przeciwieństwie do aktora filmowego, który w swoim życiu może zagrać setki ról, cyrkowiec gra najwyżej kilka, a zazwyczaj tylko jedną. Wynika to głównie z różnicy materii, która jest podstawą jego pracy. Mówiąc o roli cyrkowej, mam na myśli liczbę numerów scenicznych, specjalizacji, które artyści opanowują. W przypadku cyrku dużo ważniejszą funkcję pełni dyscyplina ciała – wieloletnia mozolna praca nad konkretną sprawnością. W *Iris* już od pierwszej chwili widz dostrzega tę różnicę. Streszczenie historii kina i zaprezentowanie kilku fabuł wymagało ciężkiej pracy 72 artystów. U swoich początków film postrzegany był przede wszystkim w kategoriach wynalazku technicznego. Cała uwaga pionierów kinematografii była skupiona na jak najdokładniejszym i najwierniejszym zarejestrowaniu istoty ruchu. Bardzo typowy i charakterystyczny dla tych zainteresowań był wybór filmowanych obiektów: akrobata (gimnastyk), koń skaczący przez przeszkody czy ptak zrywający się do lotu. Ten etap w historii filmu doskonale oddały akrobacje wykonywane przez artystów Cirque du Soleil. Otwarcie cyrkowego przedstawienia ma przypominać funkcjonowanie dawnego kinoteatru. Do widza dobiega zapowiedź, by usiadł na miejscu i rozkoszował się magią kina. W tym momencie na scenie pojawiają się akrobaci, którzy – odpowiednio oświetleni – przypominają dawne pokazy fantasmagorii. Warto zwrócić uwagę na kostiumy cyrkowców, które również stają się obszarem dialogu pomiędzy kinem a cyrkiem. Symbioza pomię-

dzy kostiumami cyrkowców i wynalazkami technicznymi kina jest szczególnie widoczna w postaciach hybryd człowieka i maszyny. Jedną z artystek nosi spódnicę przypominającą praksinoskop, jedno z pierwszych urządzeń służących do animowania ruchu. Philippe Guillotel stworzył niezwykle kostiumy dla wielu hybrydowych postaci: „człowieka-kamery”, którego kostium składa się z kamery zamontowanej na głowie i klatce piersiowej; „człowieka-dźwięku”, który ma na sobie duży stożek z włókna węglowego; „człowieka-ekranu”, którego kostium posiada ukryty wysuwany ekran oraz postaci, której strój jest inspirowany pierwszym urządzeniem służącym do tworzenia efektu dźwiękowego wybuchu.

Jedną z głównych postaci przedstawienia cyrkowego jest klaun. Oczywiście należy zaznaczyć, że jego funkcja zmieniała się wraz z rozwojem sztuki cyrkowej. Zwykle utożsamiamy ją z rozśmieszeniem widza, jednak we współczesnym cyrku nie jest to już priorytetem². Ze sztuką klaunady związany jest w dużym stopniu sposób postrzegania widowiska cyrkowego. Sama etymologia pojęcia „klaun” negatywnie stereotypizuje profesję cyrkowego komika, gdyż słowo to wywodzi się od staronorweskiego *klunni*, czyli „prostak”, spokrewnionego z duńskim *klunnet*, oznaczającym kogoś niezdarnego, albo *proper gormless*, wywodzącym się z dialektu Yorkshire, odpowiednika „kompletnego głupka” [Croft-Cooke, Cotes 1986: 110]. Monika Sznajderman z kolei uważa, że angielski termin oznaczał chłopa, gburę i prostaka, a w pokrewnych językach wywodził się z pojęć określających kłoc czy pniak [Sznajderman 2014: 22–23]. Witold Filler twierdzi, że „cyrk jest sztuką o niejasnym zachowaniu, pośrednikiem pomiędzy artystem a szmirą” [Filler 1963: 143]. Przytoczył przy tym opinię pewnego recenzenta, twierdzącego, że „rzemiosło komika

² Warto tu wspomnieć o współczesnym duecie klaunów Murmuyo i Metrayeta z Chile. Prowokacje stosowane przez nich wyzwalają wiele różnorodnych emocji. Duet klaunów stara się podczas widowiska wyciągnąć z ludzi nie tylko to, co w nich najlepsze, lecz także te najgorsze cechy. Jedno z przedstawień, w których artyści dzielą ludzi na dwie grupy, żeby za chwilę ich zantagonizować, można zinterpretować jako rodzaj świadomego eksperymentu psychologicznego z tłumem.

cyrkowego wydaje się trochę poniżającym dla godności ludzkiej. Jest w tym zawsze coś małpiego” [Filler 1963: 125]. Trudno jednak odnieść podobne zarzuty do klaunów, którzy osiągnęli mistrzostwo w swojej profesji. Klaunada cyrkowa to często kombinacja różnorodnych elementów, która wymaga od twórcy wielorakich umiejętności. Bohater powieści Heinricha Bölla *Zwierzenia kłowna* deklaruował, że jego występy są „mieszaniną arcyzmu, błaństw i pantomimy, która jest główną podporą pracy klauna” [Böll 1968: 149]. W spektaklu *Iris* klauni są odpowiedzialni za narrację i jako jedyni artyści w tym przedstawieniu używają słów. Co istotne, pełnią również funkcję narratora filmowego.

Zgodnie ze współczesną skłonnością do wzajemnego przenikania się estetyk, można założyć, że aktor filmowy, który osiągnął mistrzostwo w swoim rzemiośle, staje się poniekąd cyrkowcem³. Artysta cyrkowy, wychodząc poza klasycznie rozumianą technikę cyrkową, zaczyna przypominać aktora scenicznego. Ludzie tworzący cyrk są w pewnym stopniu performerami i własnymi reżyserami, co jest ich cechą charakterystyczną. Układy i numery są ich aktorskim dziełem, które cechuje się niezwykłym stopniem dramaturgii. W cyrku charakter występu zależy całkowicie od temperamentu artysty i tematu, który jest dla niego ważny. Jest to rodzaj aktorstwa ściśle spersonalizowanego. Artyści cyrkowi to nie są wykonawcy, którzy potrafią zagrać każdą rolę. Interesują ich tylko specyficzne rzeczy i doświadczenia, które dotyczą kształtowania ich własnej tożsamości.

Istotną częścią spektaklu *Iris* jest narastające nakładanie się elementów, które dotychczas mogliśmy przypisać suwerennym dziedzinom: cytaty filmowe, wideoart i różne pokazy multimedialne czy też odwołania do wideoklipów. Wszystkie one służą temu, żeby opowiadać historie, korzystając z różnych mediów. Potraktujmy nowe media jako maskę cyrku, dzięki której ludzie zdejmują własne maski. Tę angażującą rolę widowni podkreślali tacy badacze, jak: Steve Dixon,

³ Mam tu na myśli wysiłek towarzyszący przygotowaniom do występu. Cyrkowiec osiąga mistrzostwo przez ciągle doskonalenie swoich umiejętności – analogiczna sytuacja dotyczy najlepszych aktorów.

Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera czy Greg Gieskam [Mancewicz 2011: 204]. Zmiana, jaką wprowadziły nowe technologie, dotyczy przede wszystkim sposobu opowiadania naszych historii i dziełnia się nimi. Nie ma więc tutaj zamachu na autonomię konkretnego widowiska, o ile twórca nie zapomni, że znajduje się w przestrzeni cyrkowej areny. Specyfika tego miejsca zakłada, że w jednej chwili wszyscy – bez względu na wiek, płeć, pochodzenie, wyznanie i wykształcenie – spotykają się i razem oglądają widowisko. Cyrk budzi nasze zmysły i otwiera drzwi do naszej wyobraźni, a nowe technologie pozwalają artyście przekazać nam pewną wizję. Perspektywa technologiczna w studiach nad sztukami wizualnymi uświadamia nam, że postęp w nauce i sztuce w pewnym momencie musiał się spotkać, żeby rozpoznać i określić ludzkie doświadczenie w doskonały sposób. Ważne, że możemy wykorzystać technologię do tworzenia inteligentnych, znaczących i niezwykłych dzieł. Odbiór nowoczesnych technologii w spektaklach Cirque du Soleil nie powinien polegać na kwestionowaniu możliwości, ale raczej na zastanowieniu się, czy można za ich pomocą rzucić wyzwanie temu, co do niedawna było niemożliwe. Wykorzystując estetykę zaczerpniętą z dzieł filmowych, cyrkowcy realizują następujące cele:

- angażowanie emocji widzów,
- tworzenie nowego typu sceny,
- tworzenie nowego typu odbiorcy,
- tworzenie nowej strategii komunikacji artystycznej,
- mieszanie konwencji i gatunków,
- powoływanie się na estetykę odrębnych sztuk,
- reformowanie cyrku przy użyciu elementów odrębnych sztuk.

Czasami można spotkać się z zarzutami, że *Iris* jest zaprzeczeniem sztuki cyrkowej⁴. Wedle tych opinii jest to bezrefleksyjna moda. Rozróżniając media, warto nadmienić, że nie są one ustalone raz na zawsze. Cyrk u początku istnienia ma niewiele wspólnego z tym, co jest dziś nazywane Nowym Cyrkiem. To samo można powiedzieć

⁴ Opinie te niemal zawsze mają charakter mocno subiektywny i zależą od zdefiniowania, czym powinno być dane medium lub dziedzina sztuki.

o kinie czy sztukach audiowizualnych. Skoro status ontologiczny przeróżnych mediów, w tym „nowych mediów”, jest zmienny, to bezzasadne wydają się zarzuty, że Cirque du Soleil wykorzystuje środki należące do konkretnego medium. W toku nieustannych zmian może się okazać, że na potrzeby inscenizacji wypracowano całkowicie nową jakość. Współcześnie widać wyraźnie, że kino, telewizja, Internet są tym, czym dla poprzednich generacji były książki: punktem odniesienia, skarbnicą skojarzeń, metafor i cytatów oraz płaszczyzną porozumienia z widownią. Artyści Cirque du Soleil przy użyciu „nowych mediów” realizują cele, które istniały już w czasach starożytnych, u zarania dziejów cyrku. Wciąż mamy do czynienia ze specyficzną przestrzenią, a wydarzenia rozgrywające się w niej mają nas szokować, skłaniać do myślenia i przeżywania szerokiej gamy emocji. W celu opowiedzenia swojej historii cyrkowcy od wieków wykorzystywali środki techniczne przynależne ich czasom. Nie wydaje się więc, że to, co jest prezentowane obecnie przy użyciu „nowych mediów”, jest jakąś rewolucją. W dużo większym stopniu mamy do czynienia z ewolucją form inscenizacji, które pozwalają artystom poznać możliwości i ograniczenia nowych technologii w odpowiedzi na potrzeby współczesnych spektakli.

W tytule artykułu określiłem *Iris* jako hold złożony X muzie, uważam bowiem, że medium filmowe przedstawione przez cyrkowców jest wyidealizowane. Artyści wykorzystują swoje umiejętności, żeby pokazać istotę kina. Mamy nawiązania do konkretnych postaci, scen, ale i do samego procesu produkcji filmowej. Często są to przedstawienia metaforyczne, mające wywołać w widzu poczucie nostalgii i sentymentu. Interesujące jest również mitologiczne odczytanie nazwy spektaklu, bowiem *Iris* w wierzeniach starożytnych Greków była uosobieniem tęczy, jej postać symbolizowała przeróżne więzi między bogami i ludźmi. To nawiązanie można interpretować jako nadanie kinu wymiaru *sacrum*. Spektakl *Iris* opowiada o kinie, stosując narrację magiczną. Estetyka cyrkowa jest tutaj doskonałym narzędziem, gdyż ona również wykorzystuje dziecięcą wiarę w niezwykłość widowiska.

Współcześnie, wraz z rozwojem antropologii widowisk i teorii performansu, dla badaczy coraz bardziej widoczne stają się przeddefinowanie znaczeń oraz wartości takich pojęć, jak kino, cyrk i medium.

Bez względu na to, czy analizujemy widowiska współczesne czy dawne, większość badaczy uważa, że „efemeryczny spektakl” stanowi właściwy obszar ich badań. Istotna jest również refleksja nad przedmiotem estetycznym w wielu wymiarach, takich jak scenografia, kostiumy, oświetlenie, artyści i ich ciała – ogólnie: znaki spektaklu. Obszar ten został bardzo dokładnie przeanalizowany przez semiotykę. Antropolodzy widowiska zajmują się ponadto kwestią odbioru z dwóch głównych perspektyw – widza i widowni. Widza można traktować jako zindywidualizowany podmiot estetyczny, natomiast widownia jest podmiotem skolektywizowanym. Celem widza i widowni jest odbiór i odczytanie znaczenia estetycznego konkretnego widowiska. Kluczowe jest zatem możliwie najdokładniejsze omówienie cech określających koncepcje cyrku i teatru, aby dostrzec alternatywne idee, które mają własną historię, całkiem odmienną od tej, która łączy się z głównymi nurtami w teoriach badawczych.

Streszczenie

Celem autora jest opisanie procesu transkrypcji historii kina na język cyrku. Artyści z Cirque du Soleil pokazali autorskie przedstawienie *Iris*, zainspirowane legendarnymi filmami, takimi jak *Przeminęło z wiatrem* i *Titanic*. Łącząc w sobie taniec, akrobację, wideo, sekwencje filmowane na żywo i animacje, spektakl zabiera widzów w podróż po historii kina i różnych gatunków filmowych, wprowadzając publiczność w świat tworzenia filmów. Przechodząc od ilustracji do animacji, od czarno-białego obrazu do kolorowego, widzowie mogą śledzić konstrukcję i dekonstrukcję sztuki filmowej jako dziedziny i swoistego sposobu przekraczania granic tego, co możliwe. Autor wysuwa tezę, że spektakl *Iris* ma przywołać uczucia towarzyszące pierwszym widzom kinowym. Chodzi tu o nostalgię za czasem, gdy kino przypominało cyrk. Należy pamiętać, że pierwsze pokazy filmowe miały charakter jarmarczny, zbliżony do klasycznego cyrku. Współcześnie zarówno kino, jak i cyrk mają status sztuki.

Słowa kluczowe: cyrk, kino, Cirque du Soleil, remediacja, widz.

CIRCUS TRIBUTE TO THE TENTH MUSE CIRQUE DU SOLEIL AND THE PERFORMANCE *IRIS*

Summary

The aim of the author is to describe the process of transcription of the history of the cinema into the language of the circus. The artists from Cirque du Soleil showed a performance *Iris* inspired by the legendary films such as *Gone with the Wind* and *Titanic*. Combining dance, acrobatics, video, filmed live sequences and animations, the performance takes the audience on a journey through the history of the cinema and a diverse range of film genres, introducing them to the world of filmmaking. Moving from illustration to animation, from the black-and-white picture to color, viewers can follow the construction and deconstruction of the film art as a discipline and a peculiar way of crossing the boundaries of what is possible. The author puts forward a hypothesis that the show *Iris* aims to evoke feelings that accompanied first cinema viewers. It refers to the nostalgia for the time when the cinema was like a circus. It is worth remembering that the first screenings were of the fair nature, similar to the classic circus. Today both the cinema and circus have the status of art.

Keywords: circus, cinema, Cirque du Soleil, remediation, spectator.

Bibliografia

- Böll Heinrich, 1968, *Zwierzzenia klauna*, przeł. Teresa Jętkiewicz, Czytelnik, Warszawa.
- Croft-Cooke Rupert, Cotes Peter, 1986, *Świat cyrku*, przeł. Zygmunt Dzieciowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Danowicz Bogdan, 1984, *Był cyrk olimpijski*, Iskry, Warszawa.
- Filler Witold, 1963, *Cyрк, czyli emocje pradziadków*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Mancewicz Aneta, 2011, „*W masce elektroniki*”. *Videoteatr Piotra Lachmana i Jolanty Lothe*, [w:] *Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwikłania teatru*, red. Jerzy Limon, Agnieszka Żukowska, Wydawnictwo Słowo/obraz teatrytoria, Gdańsk.
- Sznajderman Monika, 2014, *Błazen. Maski i metafory*, wyd. 2, Iskry, Warszawa.

Maria Ostrowska
Uniwersytet Łódzki

CYRK A WSPÓŁCZESNE POKAZY MODY INSPIRACJE, TRANSPOZYCJE I SPECYFIKA WIDOWISKA

Moda, a tym bardziej pokazy mody są tematami rzadko poruszonymi przez socjologów, antropologów czy historyków, pomimo ich niezaprzeczalnej obecności w kulturze popularnej. Choć kolorowy świat modowego blichtru, oryginalnie ubranych modelek, domów mody operujących ogromnymi budżetami wydaje się prostym, materialnym ukoronowaniem konsumpcyjnego stylu życia, to przy głębszym wejrzeniu ukazuje bogactwo zjawisk, z których można wyczytać o wiele więcej sensów i schematów działań współczesności niż mogłoby się początkowo wydawać.

Pokazy mody – krótka charakterystyka

Odpowiedzi na pytania o to, jak dokładnie wyglądają pokazy mody i jaki jest ich podstawowy cel, wydają się pozornie oczywiste, a jednak zarówno kształt, jak i cel pokazów mody są zmienne w zależności od czasu, trendów czy koncepcji projektanta. Pokaz mody, zgodnie z definicją Estel Vilaseci, dziennikarki zajmującej się komunikacją wizualną i jednej z nielicznych badaczek pokazów, „jest środkiem, za pomocą którego projektanci mogą przekazywać idee, propagować swoją markę, wzbudzić zainteresowanie mediów i przekonywać do siebie publiczność” [Vilaseca 2012: 9]. Celem leżącym u historycznych początków pokazów mody była prezentacja ubrań przed potencjalnymi klientkami, często osobami z wyższych klas społecznych, a w perspektywie – sprzedaż kolekcji. Szybko zauważono też ich reklamową wartość, pozwalającą na tworzenie wizerunku projektanta czy domu

mody. Dzięki tego typu realizacji można pokazać ubrania „w ruchu”, zestawić je w odpowiednio dobrane komplety, ale także stworzyć kontekst wokół zaprojektowanych elementów odzieży i ująć je w ramy idei towarzyszącej kolekcji. W rezultacie ta forma prezentacji doprowadzić ma również do wzrostu sprzedaży. Wspomniana wyżej idea, wyraźna inspiracja czy motyw przewodni, towarzyszą danej kolekcji i stanowią nie tylko wspólny mianownik spajający poszczególne części garderoby czy je kontekstualizujący, lecz pozwalają także na stworzenie odpowiedniej atmosfery pokazu. Korespondując z założeniami kolekcji, pokaz mody budowany jest w oparciu o niektóre znaki teatralne, takie jak kostium – podstawa pokazu, ruch sceniczny, dekoracje, muzyka, oświetlenie. Efekty wizualne, dźwiękowe, materiały, kolory ubioru, modelki i choreografia doprowadzają niekiedy do wywołania u uczestników pokazu mody emocjonalnej reakcji i zanurzenia się w otaczającej ich atmosferze. Natomiast techniczny odbiór kolekcji: ocena szycia, konstrukcji, wartość rynkowa, co było początkowo celem pokazu, jest bardzo trudny do zrecenzowania na podstawie obserwacji czynionych w trakcie wydarzenia.

Pierwsze pokazy mody organizowano w dziewiętnastowiecznej Francji i mogli w nich uczestniczyć tylko ludzie o wysokim statusie społecznym – najlepsi klienci, zaproszeni notable, arystokracja. Dziennikarze, w przeciwieństwie do obecnej sytuacji, nie byli zaliczani do grona osób zaproszonych. Pierwszym twórcą, którego wizja ubioru była na tyle silna, że przestał konsultować jego krój z klientkami, był Anglik, Charles Frederick Worth, uznawany dziś powszechnie za ojca *haute couture*. Pod koniec XIX w. jako pierwszy otworzył dom mody, w którym odbywały się pokazy. Ekspedientki stały się pierwszymi modelkami, a w asortymencie znajdowały się gotowe kolekcje zmieniające się co sezon. Worth nie tylko wyeliminował klientki z procesu twórczego, lecz przede wszystkim sprawił, że twórca ubrań przestał być jedynie wykonawcą, a zaczął być kimś w rodzaju artysty i wizjonera, dyktatora trendów. Za sprawą Anglika projektant stał się więc dostawcą idei, a nie tylko produktu.

Współcześnie tworzeniem pokazów zajmują się wykwalifikowani specjaliści – reżyserzy, choreografowie, scenografowie, a ubrania prezentowane są przez zawodowe modelki. Głównymi gośćmi, obok boga-

tych klientek, są gwiazdy, styliści, dziennikarze magazynów modowych oraz fotoreporterzy. Podstawową działalnością projektantów i domów mody jest co sezonowa prezentacja kolekcji przez organizowanie pokazów mody, zaaranżowanych przy udziale ogromnych środków artystycznych i finansowych. Pierwotnie pokaz pełnił przede wszystkim funkcje prezentacji i promocji kolekcji projektanta przed klientami i dziennikarzami. Wraz z rozwojem narzędzi marketingowych, zmianą realiów gospodarczych, a przede wszystkim przemianami kulturowymi, pokazy mody zyskały także inne, autonomiczne, funkcje. Zdaniem Deyana Sudjicia, dyrektora Muzeum Designu w Londynie, „pokaz mody ze środka osiągnięcia celu stał się celem samym w sobie, który niewiele ma wspólnego z przyziemnym procesem zapoznawania klientów z ubraniami na nowy sezon i przyjmowania zamówień” [Sudjic 2013: 150]. Jest to wydarzenie, które podnosi prestiż marki i projektanta, ale jednocześnie publiczności obecnej w sali pokazowej daje poczucie, że uczestniczyła w czymś ważnym, ekskluzywnym i trudno dostępnym.

Egzemplifikacje

Pomimo ekskluzywnego charakteru i wyselekcjonowanego grona odbiorców, pokazy mody już na początku XX w. nabrały charakteru spektakularnych prezentacji zaspokajających nie tylko głód nowych trendów w modzie, lecz także dających okazję do wspólnej zabawy. W początkowym okresie pokazy mody przyjmowały niekiedy formę tzw. parad mody, z obfitością dodatkowych środków, m.in. muzycznych czy choreograficznych. Przykładem podejścia do modowych prezentacji jak do widowisk rozrywkowych był pomysł Paula Poireta, francuskiego projektanta, który zorganizował dla swojej kolekcji i pokazujących ją dziewięciu modelek *tournee* po największych miastach Europy [Brand 2006: 204–208]. Już wtedy można było dostrzec pewne podobieństwa, a nawet przenikanie się świata mody i cyrku.

W latach 30. XX w. bogactwem formy i teatralnością pokazów zasłynęła Elsa Schiaparelli, która połączyła w swoim *show* efekty świetlne, taniec, monumentalną scenografię, muzykę, choreografię – wszystkie działania spajał wspólny temat pokazu. W 1938 r. projektantka zaprezentowała kolekcję inspirowaną sztuką cyrkową. Pokaz mody

zbudowany został w sposób bardzo konsekwentny. Oparty był nie tylko na ogólnej inspiracji cyrkiem, lecz także na zapożyczeniu całych sekwencji wydarzeń, charakterystycznej scenografii, dziwacznych rekwizytów i akcesoriów, które nosiły modelki. W trakcie pokazu przez salę przeszedł pochód cyrkowych postaci – zawodowych artystów cyrkowych, którzy w tej przestrzeni odgrywali swoje popisowe numery. Byli to akrobaci skaczący na trapezie, kobieta guma, klauni, zonglerzy, osobliwości przypisane cyrkowemu porządkowi. Dodatkowo, obok modelek, bohaterowie tego widowiska biegali, skakali, wchodzili i wychodzili przez okna – burząc tym samym powagę sytuacji i tworząc komiczną atmosferę. Pokaz mody Schiaparelli był wyjątkowym wydarzeniem, oszałamiającym swym rozmachem i widowiskowymi numerami cyrkowymi [White 1995: 71–76].

Współcześnie większość marek, które istnieją na modowym rynku i pragną się na nim utrzymać, prezentuje przynajmniej dwie kolekcje rocznie, co w efekcie daje ogromną liczbę pokazów odbywających się na całym świecie. Wśród tak dużej liczby prezentacji w wielu wykorzystuje się inspiracje cyrkowe. Czasem są to elementy bezpośrednio zapożyczone, na przykład czerwone nosy klaunów założone modelkom i modelom, motyw przenikający same ubrania czy elementy zastosowane w prezentacji. Niekiedy funkcjonują one zgodnie z przypisanym im charakterem, czasem są od niego zupełnie oderwane, a kontekst prezentacji mody zmienia ich znaczenia. Chciałabym przywołać cztery marki, w których cyrkowa atmosfera przenika w różnym natężeniu większość pokazów kolekcji.

Pierwsza z nich to marka Manish Arora. Jej pokazy mody odbywają się na największych światowych tygodniach mody, m.in. w Paryżu i Londynie. W twórczości Manisha Arory można dostrzec inspiracje estetyką cyrkową, przejawiające się między innymi w intensywności kolorów ubrań, bogactwie elementów ozdobnych, zaskakujących łączeniach materiałów i krojów, charakterystycznych nakryciach głowy. W prezentacji jednej z kolekcji można mówić nie tylko o inspiracji, ale wręcz o transpozycji elementów cyrkowego widowiska. Sala widowiskowa podczas pokazu kolekcji na sezon wiosna/lato 2009 zaprojektowana została na podobieństwo cyrkowej areny jako okrąg z białym podłogiem, oddzielony od widowni czerwoną bandą, z zaznaczonym

wyraźnie wejściem otoczonym kolumnami, pomiędzy którymi rozpięta została czerwona kurtyna. Już od wejścia pierwszej modelki zarówno przestrzeń, jak i to, co działo się na wybiegu, odsyłało do świata cyrkowej zabawy. Sylwetka, która wyłoniła się zza kotary, miała pomalowaną na białą twarz, ubrana była w kolorową sukienkę o patchworkowym wzorze, w której dolną część wbudowana została miniatura karuzeli. Kolejne modelki wychodzące na wybieg miały pomalowane na białą twarze, ich włosy były zaczesane do góry w spiczasty kok, a na połowie głowy miały przypięty materiał imitujący czapkę. Każda z nich po wyjściu na arenę była prowadzona osobnym snopem światła, niczym cyrkowy artysta w swoim popisowym numerze.

Podobnie jak u Manisha Arory, cyrkowy nastrój przenika większość pokazów Agathy Ruiz de la Prady, hiszpańskiej projektantki mody. Charakterystyczne dla całej jej twórczości jest stosowanie w kolekcjach intensywnych kolorów, łączących się ze sobą w mocne, tęczne wręcz zestawienia. Zauważalne są powtarzające się motywy, zwłaszcza obecnego na wielu ubraniach różnej wielkości kolorowego serca. Modelki często posiadają nakrycia głowy w postaci meloników, zawiadających kapeluszy lub peruk, zazwyczaj w kolorze różowym. W pokazie jesień/zima 2014/2015, podobnie jak w innych pokazach Ruiz de la Prady, widać było elementy związane z inspiracjami cyrkiem, a przede wszystkim postacią klauna. Modelki miały na sobie różowe mocno napuszone peruki, w przerysowany sposób umalowane usta, rozkloszowane spodnie z wysokim stanem, zszyte często z dwóch różnych materiałów, obszerne koszule, garnitury we wzór szachownicy. Na zakończenie do ustawionych na wybiegu modelek dołączyła projektantka ubrana w kreację z prezentowanej kolekcji. Na czubku jej głowy widniało małe złote jabłko, niczym kolejny żart proszący się o gag rodem z klanady.

W przywołanych przykładach widoczne są inspiracje na poziomie kolekcji. Ubrania przypominają estradowe kostiumy artystów cyrkowych, a stylizacja stanowi podkreślenie nawiązań estetycznych. Scenografia pokazu odnosi się do cyrku raczej w mniejszym stopniu. W opisywanym wcześniej pokazie Manisha Arory modelki wychodziły na arenę, u Agathy Ruiz de la Prady przestrzeń kształtowana jest tylko barwą.

Odniesienie do przestrzeni cyrkowej widoczne jest także w pokazie kolekcji Johna Galliano „Galliano’s Circus” wiosna/lato 1997, jednego z najsłynniejszych kreatorów współczesnej mody, projektującego nie tylko dla własnej marki, lecz także dla marek Givenchy, Christian Dior, obecnie dyrektora artystycznego paryskiego domu mody Maison Martin Margiela. Pokaz odbył się w namiocie cyrkowym, a funkcję wybiegu pełniła półkolista arena o trawiastym podłożu, ogrodzona czerwonymi bandami. W jej przestrzeni znalazły się mniejsze elementy scenografii rodem z cyrkowych widowisk, m.in. huśtawka służąca do popisów gimnastycznych. Prezentowane stroje nawiązywały do kostiumów zakładanych przy popisach wołyżerki oraz do ubrań cygańskich. Podczas pokazu modelki zachowywały się niczym poskramiaczki dzikich zwierząt, z tym, że zamiast lwów, tygrysów czy koni zdawały się „ćwiczyć” zgromadzoną publiczność, uwodząc ją i zalotnie bawiąc się prezentowanymi ubraniami. Pod koniec pokazu na wybiegu pojawili się akrobaci, którzy swoimi popisami zakończyli modowe *show*.

Najbardziej spektakularnym przykładem łączącym specyfikę pokazów Galliano z cyrkowym światem osobliwości i fantasmagorii jest pokaz kolekcji wiosna/lato 2006. W tym przypadku projektant zaprosił uczestników pokazu mody do świata przypominającego gabinety osobliwości, gdzie rolę modeli i modelek odgrywały osoby, które noszą znamię fizycznej inności – karły, otyłe kobiety, mężczyźni chorzy na gigantyzm, bliźnięta. Obecność na wybiegu postaci kuriozalnych zdaje się podważać podstawowe prawa rządzące samą prezentacją kolekcji, która przez estetyzację i powiązanie piękna ubioru z pięknem modelki ma służyć promocji i późniejszej sprzedaży odzieży. Po przejściu w pokazie przedziwnie dobranych par, na zakończenie zastosowany został tradycyjny dla *haute couture* zabieg – jako ostatnie prezentowane były suknie panny młodej i w tym przypadku także pana młodego. Zwyczajowo jest to kwintesencja całej kolekcji, najbardziej oczekiwany efekt. U Galliano na wybiegu pojawiła się para karłów wzbudzająca ekscytację i przerażenie – emocje towarzyszące niegdysiejszym pokazom *freak show*. Charakterystyczna poetyka pokazów Galliano bazuje często na ogólnym wrażeniu chaosu, rozpadu, ale przede wszystkim dziwności i niepokoju.

Zupełnie innym przykładem są pokazy Victoria’s Secret – znanej marki damskiej bielizny. Pierwszy Victoria’s Secret Fashion Show

odbył się w 1995 r. w hotelu Plaza w Nowym Jorku, a już cztery lata później kolejne wydarzenie było transmitowane przez amerykańską telewizję. Obecnie prezentacje Victoria's Secret mają największą spośród widowisk modowych publiczność zgromadzoną przed telewizorami i ekranami komputerów na świecie. Pokazy tej marki zdecydowanie różnią się od klasycznych pokazów mody – trwają około godziny, o wiele dłużej od standardowej piętnastominutowej prezentacji, posiadają spektakularną scenografię wykonaną z ogromnym przepychem, a w trakcie wybranych segmentów pokazu oraz w jego przerwach (w innych pokazach mody nie ma przerw) występują sławni muzycy. Modelki, które biorą udział w pokazie, są uśmiechnięte i poruszają się w naturalny sposób, w przeciwieństwie do standardowych zachowań na wybiegu. Stworzyły one nawet osobną grupę, znaną jako Aniolki Victoria's Secret, do której przynależność zapewnia najwyższy status w świecie modelingu. Pokazy mody Victoria's Secret cechuje także nie spotykana zazwyczaj widowiskowość, często oparta na odtwarzaniu najbardziej popularnych kulturowych motywów. Odbyły się prezentacje, których tematem przewodnim były m.in. harem, amerykańskie jarmarki, hippisi, parady. Spektakularne pokazy przypominają pomieszanie atmosfery i scenografii zapożyczonych z cyrku, kabaretu, rewii czy wodewilu. To superwidowisko ociera się o kicz, ukrywając za monumentalnymi środkami wyrazu często przeciętną bieliznę, która później trafia do sprzedaży. W sposób dosłowny cyrkowy świat został oddany w pokazie z 2012 r., kiedy na szerokim wybiegu na początku pokazu pojawili się akrobaci, wykonujący ewolucje na trapezach i szarfach, ludzie-gumy, połykacze noży, zonglerzy. W trakcie przejścia modelek, na tylnej ścianie wyświetlany był napis „Circus” na tle zmieniających się animacji cyrkowych numerów. Każda sylwetka w stylizacji zawierała rekwizyt lub część ubioru, który pośrednio kojarzy się z cyrkiem: kiść balonów, biżuterię w kształcie węża okalającego szyję modelki, płaszcz wołyżera, kostium Pierrota, nakrycie imitujące kostium tygrysa, tablicę do rzucania nożami zawieszoną na plecach modelki. Jednocześnie w czasie pokazu artyści cyrkowi wykonywali swoje popis. Widzimy zatem nie tylko inspiracje cyrkowe na poziomie kolekcji, jej stylizacji, lecz także obecność artystów cyrkowych w samym widowisku – zarówno jego scenografii, jak i treści prezentacji.

Współczesna widowiskowość pokazów a inspiracje cyrkowe

Inspiracje cyrkowe w świecie mody widoczne są nie tylko w opisanych wyżej pokazach, lecz także w sesjach zdjęciowych do magazynów, w reklamach marek czy filmach modowych. Jednak w moim odczuciu najwyraźniejsze odniesienia i transpozycje dotyczą właśnie pokazów z uwagi na ich wielowymiarowe oddziaływanie i specyfikę widowiska pozwalającego zarówno na nawiązania estetyczne, jak i na odgrywanie cyrkowych numerów. Podobnie jak w cyrkowym namiocie, w sali pokazu odbywają się oryginalne prezentacje i działania, a zgromadzona publiczność w zachwycie zanurza się w ich atmosferze. Przekaz symboliczny czy opowiadana historia pozostają w tle. Wyeksponowana zostaje natomiast wartość estetyczna, a największe znaczenie zyskuje umiejętność zafascynowania odbiorcy. Roger Caillois, francuski socjolog, w swojej klasyfikacji gier i zabaw wyróżnił cztery podstawowe typy: współzawodnictwo (*agon*), przypadek (*alea*), naśladownictwo (*mimicry*), oszołomienie (*ilinx*). Ostatni z nich – *ilinx* obejmuje zabawy i gry, które prowadzą do efektu oszołomienia, transu, zatracenia się w upojnym odczuciu. Przykładem są tutaj tańce derwiszów, skok ze spadochronem czy na *bungee*, ale przede wszystkim akrobacje cyrkowe i woltyżerka, a więc takie działania, które doprowadzają emocje gracza/widza do ekstremum i przyprawiają o zawrót głowy. Często nie są to z początku miłe doświadczenia i rozpoczyna je skrajna udreka wynikająca ze spotkania z własnym lękiem i dopiero po nich przychodzi ekstaza [Caillois 1997: 30]. Zarówno w cyрку, jak i w pokazie mody ważnym celem dla twórców staje się właśnie oszołomienie, emocjonalne zaangażowanie i zachwycenie widza, choć osiągnane różnymi środkami. Pokaz jest nie tylko ukoronowaniem półrocznej pracy artystycznej projektanta, lecz także ważnym narzędziem promocyjnym, tworzącym wizerunek kolekcji i w konsekwencji marki, które powinny wywrzeć najlepsze wrażenie na odbiorcach.

Dokonująca się obecnie karnawalizacja życia codziennego, widoczna w różnych zjawiskach kultury, opierająca się na panującym współcześnie prymacie zabawy, niejako przyzwyczajają widza do wszechobecnych bodźców dźwiękowych czy wizualnych, które nie wywierają już tak silnych emocji jak kiedyś. Pojęcie samej karnawalizacji można traktować za

Magdaleną Dampz jako „prymat zabawy [...], jak również rozciągnięcie zabawy na życie codzienne, które przestaje różnić się tak bardzo od okresu święta” [Dampz 2005: 155]. Zjawisko to widoczne jest w popularności parków rozrywki, kompleksów kinowych, hipermarketów, które nie są już tylko miejscem zakupów, lecz także rozrywki. Miejsca te przejmują funkcje, które kiedyś właściwe były wyłącznie karnawałowi. Tak ujęta karnawalizacja jest widoczna w różnych zjawiskach kultury i bazuje na panującym w kulturze współczesnej prymacie zabawy, który związany jest z ludzycznymi tendencjami współczesnej postmodernistycznej kultury.

Pierre Bourdieu i Mike Featherstone widzą przedłużenie karnawałowego ludyzmu we współczesnej sferze konsumpcji, kulturze masowej, popularnej i estetyce. W szczególności podkreśla się, że postmodernizm zniósł (podobnie jak karnawał) opozycję kultury niskiej i wysokiej, elitarniej i popularnej [*Ludzyczny wymiar kultury* 2004: 17].

Zanika wyraźny podział na sferę *sacrum* i *profanum*, życie jednostki organizuje jej własna hierarchia wartości. W skarnawalizowanym świecie coraz trudniej o zaskoczenie, przykucie uwagi, zabawienie uczestnika wydarzeń. Tak więc twórcy pokazów mody poszukują wciąż nowych form, pozwalających na stworzenie oryginalnej prezentacji, czasem są to zabiegi polegające, jak w przypadku pokazu Ricka Owensa wiosna/lato 2014, na wprowadzeniu otyłych modelek, w przeciwieństwie do obowiązujących kanonów urody, czasem na tworzeniu monumentalnych scenografii, jak w przypadku pokazów Chanel. Cyrkowa moc oszołomienia wydaje się bardzo pożądanym zjawiskiem we współczesnych pokazach mody, w których wywołanie zainteresowania u odbiorcy jest coraz trudniejsze.

Wykorzystanie motywów cyrkowych w pokazach mody nie polega tylko na zaznaczeniu odniesień do idei czy estetyki cyrku. W przypadku pokazów Victoria's Secret widać wręcz bezpośrednie przeniesienie cyrkowych numerów z areny w przestrzeń sali pokazowej. Akrobaci, żonglerzy znajdują się na wybiegu – arenie, jednak nie mają już swojej odurzającej mocy. Punkt ciężkości zostaje przeniesiony na coś innego. Na prezentacje mody – bielizny czy raczej na obraz idealnie wykreowanej modelki, której cała sylwetka i kostium (w tym przypadku wydaje mi się, że użycie tego słowa jest jak najbardziej zasadne) przysłaniają

bieliznę, którą miała prezentować. Zgodnie z teorią symulaków Jeana Baudrillarda, francuskiego socjologa i filozofa kultury, elementy cyrkowe w pokazie Victoria's Secret są oderwane od swojej funkcji rozrywkowej, od pierwotnego znaczenia.

Poprzez zniesienie wszelkiej referencyjności, a nawet gorzej – za sprawą jej sztucznego zmartwychwstania w systemach znaków, w tym materiale bardziej rozciągliwym niż sens, bo podatnym na działanie wszelkich systemów ekwiwalencji, wszelkich binarnych opozycji, wszelkiej kombinatorycznej algebry, rozpoczyna się zatem epoka symulacji. I nie jest to kwestia naśladownictwa czy podwojenia, ani nawet parodii. Mamy tu raczej do czynienia z zastąpieniem samej rzeczywistości znakami rzeczywistości, czyli z operacją powstrzymywania każdego rzeczywistego procesu poprzez jego operacyjną kopię, metastabilną, deskryptywną, programowalną i nieomylną maszynę, która dostarcza wszelkich znaków rzeczywistości oraz wymija wszelkie jej zmienne koleje losu. Odtąd hiperrzeczywistość zabezpieczona zostaje przed tym, co wyobrażone, jak też przed wszelką możliwością odróżnienia tego, co rzeczywiste od tego, co wyobrażone, pozostawiając miejsce jedynie na orbitalną powtarzalność modeli i symulacyjne generowanie różnic [Baudrillard 2005: 7].

W pokazie mody cyrkowe numery nie stają się niczym więcej niż „żywą” scenografią, uzupełnieniem scenicznego wyglądu świata przedstawionego na wybiegu. Znak przestaje tam zatem znaczyć sam siebie, a staje się odsyłaczem do kopii. Gdy dodamy do tego jeszcze jeden poziom, na którym okazuje się, że pokazywana bielizna tylko w niewielkim zakresie znajdzie się w sprzedaży, a sam towar w sieci ma inny charakter niż efektowny pokaz, trafimy do idealnego świata hiperrzeczywistości wypełnionej symulakrami. Baudrillard dużo pisał o samej modzie, która według niego stanowi doskonały przykład symulakrum. Moda wciąż sięga do zamkniętych przeszłych form, odcina je od ich kontekstów i źródeł, przez tę swoistą powtarzalność i odwołanie do tego, co było, nawet najświeższa moda, kiedy tylko zacznie być aktualna, *de facto* jest już przeszła. Te cykle ciągłego powracania, modowego recyklingu, rysują jej unicestwiająco samą siebie zapędy [Baudrillard 2007: 112–125].

W przywołanych przykładach współczesnych pokazów mody widoczne jest wykorzystywanie poetyki cyrku, a przede wszystkim nawiązanie do popularnych wyobrażeń o nim. Stylizacje modelek,

scenografia czy inne elementy *show*, mające odsyłać do cyrkowej areny, często okazują się niedokładnymi cytatami mieszającymi różne postaci czy cyrkowe zajęcia. Bazują na stereotypowym obrazie cyrku i tworzących go artystów, funkcjonującym w kulturze. Pozbawione pierwotnych znaczeń, cyrkowe elementy stają się tylko prowizorycznym narzędziem, które ma pomóc oszołomić, zafascynować i oczarować publiczność pokazu. Odbiór współczesnych pokazów mody stanowi o dalszej karierze projektanta czy wynikach sprzedaży, dlatego efekt zbudowany przez twórców pokazu jest tak ważny. Z moich obserwacji wynika, że cyrk jest jedną z kulturowych klisz, które są wykorzystywane w pokazach. Na podobnych zasadach przywoływane są m.in. motywy: rajskiego ogrodu (Chanel), lunaparku (Louis Vuitton) czy baletu (Victor & Rolf). Tak zbudowane pokazy służą przykuciu uwagi widza, którego trudno współcześnie jeszcze czymś zaskoczyć i zachwycić. W większości jednak przywołane znaki nie odwołują się bezpośrednio do oryginału, lecz do ogólnego stereotypowego wyobrażenia o nim.

Projektanci coraz częściej inspirują się światem cyrku, tworząc ubrania, akcesoria, a przede wszystkim prezentacje, które przypominają jego dziwną i dekadentką atmosferę. Moda i cyrk mogłyby pochodzić z tej samej matrycy – chęci zaskoczenia, oszołomienia. Zarówno pokazy, jak i cyrkowe widowiska mają pewne wspólne funkcje: zadziwienie, zabawienie i oczarowanie widza/uczestnika. Pokazami mody zaczyna rządzić przede wszystkim teatralność widowiska, a nie prezentacja kolekcji, która buduje jego spektakularny, fascynujący widza charakter, co właściwe jest dla cyrkowych występów.

Streszczenie

Pokazy mody to prezentacje kolekcji odzieży przeznaczone pierwotnie dla wyselekcjonowanych odbiorców, wśród których znaleźli się dziennikarze, kupcy, sponsorzy i celebryci. Dzięki możliwościom stworzonym przez nowe technologie – transmisji online czy prawie natychmiastowemu publikowaniu zdjęć w mediach internetowych, współcześnie pokaz mody przestaje być wydarzeniem dla hermetycznej branżowej grupy uczestników, a staje się spektakularnym

widowiskiem zaskakującym rozmachem zastosowanych środków artystycznych, monumentalną scenografią i doskonałą oprawą muzyczną, dostępnym dla szerszej grupy odbiorców. Jednym z wyraźniejszych przykładów są prezentacje marki Victoria's Secret, która zdobyła rozgłos głównie dzięki wysokobudżetowym *shows*, kształtującym popkulturowy odbiór mody. Pokazy mody tej marki, w których często wykorzystuje się elementy zapożyczone z cyrku, wyróżniają się na tle wydarzeń modowych niezwykle efektywnym charakterem. Cyrk od początku zaspokaja popularne gusta, służy rozrywce, jest typowo ludycznym elementem w kulturze. Jakie znaczenia z perspektywy antropologii widowisk niesie ze sobą wykorzystanie elementów cyrkowych we współczesnych pokazach mody?

Słowa kluczowe: pokaz mody, cyrk, widowisko, *ilinx*, karnawalizacja, symulakrum.

CIRCUS VS. CONTEMPORARY FASHION SHOWS INSPIRATION, TRANSPOSITIONS, AND THE SPECIFICITY OF THE SHOW

Summary

Fashion shows are presentations of designer clothing collections, originally intended for a selected audience, including journalists, buyers, sponsors and celebrities. Thanks to the potential possibilities created by new technologies, such as online broadcasting or the immediate posting of pictures on the Internet, the contemporary fashion shows are no longer events for a hermetic group related to the fashion industry – they are now becoming extraordinary shows, shocking by the panache of artistic means of expression, their monumental stage designs and their excellent music, which are available to one and all. One of the most significant examples are Victoria's Secret fashion shows, which have become famous due to their high-budget presentations and have been shaping the pop culture perception of fashion. The brand's shows, which often draw on elements typical of the circus, clearly stand out against other fashion events. From the very beginning of its existence the circus has fulfilled basic cultural needs, appealed to common tastes and served as simple entertainment – it has always been a typically ludic part of culture. What meanings, from the perspective of anthropology of performances, does the use of the circus features in modern fashion shows convey?

Keywords: fashion show, circus, spectacle, *ilinx*, carnivalization, simulacrum.

Bibliografia

- Baudrillard Jean, 2005, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Baudrillard Jean, 2007, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Brand Jan, 2006, *The power of fashion. About design and meaning*, Terra/ArtEZ Press, Arnhem.
- Caillois Roger, 1997, *Gry i ludzie*, przeł. Maria Żurowska, Anna Tatarkiewicz, Oficyna Wydawnicza Wolumen, Warszawa.
- Croft-Cooke Rupert, Cotes Peter, 1986, *Świat cyrku*, tłum. Zygmunt Dzięciołowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Dampz Magdalena, 2005, *Alkohol i biesiadowanie w obyczajowości Polaków*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Evans Caroline, 2003, *Fashion at the edge*, Yale University Press, London–New Haven.
- Evans Caroline, 2013, *The Mechanical Smile*, Yale University Press, Yale.
- White Palmer, 1995, *Elsa Schiaparelli: Empress of Paris Fashion*, Aurum Press, London.
- Ludzyczny wymiar kultury*, 2004, red. Jan Grad, Hanna Mamzer, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Sudjic Deyan, 2013, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, przeł. Adam Puchejda, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Vilaseca Estel, 2012, *Wybieg bez tajemnic. Organizacja pokazów mody*, przeł. Agnieszka Spiegelhalter, Wydawnictwo Arkady, Warszawa.

Źródła internetowe

- www.agatharuizdelaprada.com [dostęp: 20.10.2016].
- www.galliano.com [dostęp: 20.10.2016].
- www.manisharora.com [dostęp: 20.10.2016].
- www.style.com [dostęp: 20.10.2016].
- www.victoriassecret.com [dostęp: 20.10.2016].
- www.vogue.co.uk [dostęp: 20.10.2016].

O AUTORACH

Jan Ciechowicz (1949–2017) – profesor zwyczajny, wieloletni kierownik Katedry Dramatu, Teatru i Widowisk Uniwersytetu Gdańskiego. Wydał 4 książki autorskie, był redaktorem 20 publikacji zbiorowych i opublikował blisko 200 artykułów. Wypromował 40 licencjatów, 120 magistrów i 12 doktorów. Specjalizował się w zakresie historii dramatu i teatru polskiego XIX i XX w. oraz dziejów teatru gdańskiego. Osobne studia i rozprawy poświęcił m.in. Kalidasi, Szekspirowi, Mickiewiczowi, Wyspiańskiemu, Schulzowi, Mrożkowi i Wojtyłe. Naukowo zajmował się zarówno teatrem małych form (teatrem jednoosobowym, Teatrem Rapsodycznym Kotlarczyka), jak i teatrem monumentalnym (ze specjalnym uwzględnieniem przedstawień plenerowych, rozgrywanych „pod gołym niebem”).

Estera Głuszko-Boczoń – doktor nauk humanistycznych w zakresie historii literatury niemieckiej (2012), absolwentka filologii germańskiej w Uniwersytecie Rzeszowskim. Od 2003 r. zatrudniona w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainteresowania naukowe: współczesna literatura niemieckojęzyczna, analiza zjawisk związanych z relacjami płci i damsko-męskimi konfliktami w literaturze niemieckojęzycznej.

Maria Janus – magister sztuki oraz magister kulturoznawstwa, absolwentka kierunku aktorskiego Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku i studiów magisterskich na kierunku kulturoznawstwo, specjalizacja produkcja teatralna Uniwersytetu Łódzkiego. Doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego. Studiowała także na kierunku Figurentheater w Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Stuttgarcie. Podejmując refleksję naukową, nie ucieka od praktycznego doświadczenia twórcy teatru.

Kalina Kukielfko-Rogozińska – doktor nauk humanistycznych, absolwentka Szkoły Nauk Społecznych przy IFiS PAN w Warszawie. Entuzjastka teorii mediów Marshalla McLuhana. Autorka książki *Między nauką a sztuką. Teoria i praktyka artystyczna w ujęciu Marshalla McLuhana*, nagrodzonej The Pierre Savard Award przez International Council for Canadian Studies (Ottawa 2016). Obecnie pracuje jako adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Szczecińskiego. Zajmuje się przede wszystkim szeroko ujętą relacją sztuki i mediów, a także rolą zwierząt w społecznym życiu człowieka.

Małgorzata Leyko – kulturoznawca i teatrolog, profesor, kieruje Katedrą Dramatu i Teatru w Uniwersytecie Łódzkim. Zajmuje się badaniami nad teatrem niemieckojęzycznym w XIX i XX w., teatrem żydowskim w Polsce, polsko-niemieckimi stosunkami teatralnymi oraz teoriami teatralnymi od początku XIX w. Z tego zakresu opublikowała książki autorskie *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego teatr dla pięciu tysięcy* (2002), *Teatr w krainie utopii* (2012) oraz liczne artykuły i rozprawy. Jest redaktorem tomów zbiorowych oraz współredaktorem kilkunastu książek wydanych w Polsce i w Niemczech. Ważną część jej dorobku naukowego stanowią przekłady z języka niemieckiego, m.in. antologii G. Fuchsa, M. Reinhardta, L. Tiecka i O. Schlemmera wydanych w serii *Theatroteka*.

Rafał Mielczarek – doktor nauk humanistycznych w zakresie socjologii. Absolwent socjologii Uniwersytetu Łódzkiego. Doktorat poświęcony zagadnieniu obecności *sacrum* w twórczości filmowej kina moralnego niepokoju obronił w 2005 r. Jego zainteresowania naukowe są związane z socjologią religii, antropologią i problematyką wiedzy.

Maria Ostrowska – magister, studentka Doktoranckiego Studium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego, wykładowca w Via-modą Szkoła Wyższa na kierunku: komunikacja i PR w modzie. Ukończyła Laboratorium „Projektowanie kultury”, specjalizację: producent i kurator teatralny (SWPS). Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół antropologii widowisk, antropologii teatru i mody. Pracowała przy organizacji wielu międzynarodowych wydarzeń kulturalnych,

m.in.: trzeci edycji Łódź Design Festival oraz siedmiu edycji Fashion-Philosophy Fashion Week Poland. Obecnie jest związana z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.

Katarzyna Skręt – magister kulturoznawstwa, specjalizacja: teatrologia i promocja sztuki w Uniwersytecie Łódzkim, od 2012 r. związana z Centrum Kultury Niezależnej Teatr Szwalnia w Łodzi. Interesuje się tematyką inności, wielokulturowości i transkulturowości, a także działaniami z pogranicza teatru i dokumentu (*Rysunek z pamięci*, 2012; *Pobyt tolerowany*, 2013 – Teatr Szwalnia/Teatr Kana). Współautorka akcji performatywnej *From Bucharest...* (2015).

Zofia Snelewska-Stempień – doktor nauk humanistycznych, w 2018 r. w Uniwersytecie Łódzkim obroniła rozprawę doktorską *Cyrk pod skrzydłami władzy ludowej. Dzieje polskiej sztuki cyrkowej w latach 1944–1991*. Autorka tekstów publikowanych w „Edukacji Humanistycznej”, „Tyglu Kultury” i monografiach zbiorowych oraz recenzji teatralnych. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się cyrk polski i światowy, sztuka ulicy, teatr w przestrzeni publicznej. Pracuje w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

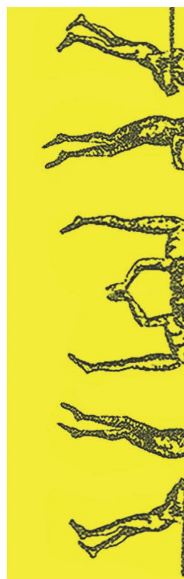
Monika Wąsik – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka artykułów naukowych i tekstów krytycznych publikowanych przez „Dialog”, „Teatr”, „Pamiętnik Teatralny”. Stypendystka Deutscher Akademischer Austauschdienst i Österreichischer Austauschdienst. Zajmuje się teatrem obszaru niemieckojęzycznego.

Grzegorz Zyzik – magister kulturoznawstwa, doktorant w Katedrze Filmu, Teatru i Nowych Mediów Uniwersytetu Opolskiego. Jego zainteresowania naukowe obejmują interdyscyplinarne relacje pomiędzy mediami, bioart, problematykę Nowego Cyrku i szeroko rozumianą kulturę gier komputerowych. Prowadzi warsztaty z zakresu humanistyki cyfrowej i pisania form interaktywnych.

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

Książka, którą oddajemy w ręce czytelników, prezentuje wyniki badań kulturoznawców i socjologów. Nie ogranicza się bynajmniej do opisanie historii sztuk cyrkowych, ale umiejscawia je w szerokim kontekście społecznym, antropologicznym i kulturowym. [...] Okazuje się, że cyrk – ta poślednia rozrywka dla dzieci i „pospólstwa” – jest głęboko zakorzeniony w naszej historii i kulturze. Do dziś fascynuje i stanowi inspirację. Sam podlega przeobrażeniom – jego najbardziej współczesne formy w niczym nie przypominają już jarmarcznej budy. Oczywiście, przedstawiony zbiór tekstów nie jest w żadnym stopniu wyczerpujący ani kompletny w zakresie poruszanej tematyki. Wydaje się jednak, że w kontekście ubogiej literatury polskojęzycznej poświęconej sztukom cyrkowym może stać się zarzewiem dyskusji na ten temat, a także będzie pierwszym krokiem do uznania sztuki cyrkowej za wartą uwagi badaczy sztuk performatywnych.

Ze Wstępu



Książka dostępna również
jako e-book

 **WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

 wydawnictwo.uni.lodz.pl
 ksiegarnia@uni.lodz.pl
 (42) 665 58 63

ISBN 978-83-8142-227-7

